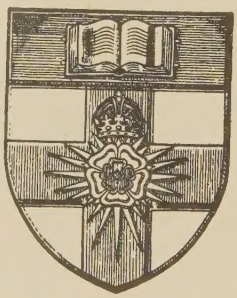
M.L P [ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT]
Ref. only



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY
SHL
WITHDRAWN

26 JUL 1989

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1958_15

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILIBALD GURLITT

FÜNFZEHNTER JAHRGANG 1958

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ

UND LEO SCHRADE

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des fünfzehnten Jahrgangs

Aarburg, Ursula (Frankfurt/Main), Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik 20

Benary, Peter (St. Gallen), Der zweistimmige Kontrapunkt in Bartóks „Mikrokosmos" 198

Besseler, Heinrich (Jena), Dufay in Rom 1

Birke, Joachim (Spokane), Eine unbekannte anonyme Matthäuspassion aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 162

Brennecke, Wilfried (Kassel), Die Leichenpredigt auf Johann Jeep. Neues zur Biographie 101

Braun, Werner (Halle/Saale), Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert 291

Dürr, Walther (Bologna), Zum Verhältnis von Wort und Ton im Rhythmus des Cinquecento-Madrigals 89

Feldmann, Fritz (Hamburg), Das „Opusculum bipartitum" des Joachim Thuringus (1625), besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613) 123

Grimm, Heinrich (Scheßlitz/Oberfranken), Der Bamberger Hofkaplan Udalricus Burchardi, ein humanistischer Musiklehrer 251

Gudewill, Kurt (Kiel), Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores 60

Hempel, Gunter (Leipzig), Das Ende der Leipziger Ratsmusik im 19. Jahrhundert 187

Layer, Adolf (Dillingen/Donau), Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik . . . 258

Lottermoser, Werner (Braunschweig), Akustische Untersuchungen an der Compenius-Orgel im Schlosse Frederiksborg bei Kopenhagen 113

Meier, Bernhard (Heidelberg), Alter und neuer Stil in lateinisch textierten Werken von Orlando di Lasso 151

Niemöller, Klaus Wolfgang (Köln), Othmar Luscinius, Musiker und Humanist 41

Petzsch, Christoph (München), Die rhythmische Struktur der Liedtenores des Adam von Fulda 143

Reich, Wolfgang (Jena), Semantische und formale Gestaltungsprinzipien in den „Biblischen Historien" von Johann Kuhnau 276

Richter, Lukas (Berlin), Die Aufgaben der Musiklehre nach Aristoxenos und Klaudios Ptolemaios 209

Schmidt, Günther (Nürnberg), Zur Frage des Cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert 230

Winckel, Fritz (Berlin), Die Grenzen der musikalischen Perzeption unter besonderer Berücksichtigung der elektronischen Musik 307

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) 120, 207, 325

Namen- und Sachregister 327

Dufay in Rom

von

HEINRICH BESSELER

Dufay wurde um 1400 geboren. Im Norden ausgebildet, hat der Musiker die entscheidende Zeit um das 30. Lebensjahr in Rom verbracht und hier einen ersten Gipfel des Schaffens erreicht. Das wirkt wie ein Symbol. Denn es ist für das Zeitalter charakteristisch, daß alles in Bewegung gerät, daß bisher getrennte Dinge sich berühren, daß aus der gegenseitigen Durchdringung landschaftlicher und nationaler Musikstile etwas Neues hervorgeht.

Ein Bestandteil der Synthese war die englische Musik. Durch Schriftzeugnisse auf sie aufmerksam gemacht, hat man sie seit langem berücksichtigt und neigte dazu, nur dort das Neue zu sehen. Die niederländische Polyphonie erschien unter diesem Blickpunkt hauptsächlich als eine Fortführung der englischen. Man stützte sich dabei, was die musikalischen Quellen betrifft, auf das große Sammelbecken der Trienter Kodizes. Dort begegnen französische, englische, niederländische, italienische, deutsche und unbekannte Stücke in buntem Wechsel, wobei die Anordnung meist rätselhaft oder willkürlich ist. Die 1900–1933 daraus geschöpften sechs Auswahlbände behalten ihren Wert. Was veröffentlicht war, zeigte jedoch so tiefgreifende Unterschiede in Form und Technik, daß es unmöglich erschien, sich vom Ablauf der Ereignisse ein Bild zu machen. Vor allem fehlte eine Chronologie. Und sie ist die Voraussetzung für jedes historische Urteil[1].

Um hier weiterzukommen, gab es nur einen Weg. Man mußte die Trienter Kodizes zurückstellen und die eigentlich zentralen Handschriften zugrunde legen. Die von Friedrich Ludwig durchgebildete Methode der Quellenkritik bewies dabei ihren Wert, denn sie zielt auf eine chronologische Ordnung. Als ich den Quellen- und Stilvergleich unternahm, zeigte sich, daß außer der englischen Musik auch andere Dinge berücksichtigt werden mußten. Die Englandthese war offenbar zu einseitig. Dufay hat erst um 1427, wohl in Paris, Engländer kennengelernt. Ihre Musik war für ihn der entscheidende Eindruck, doch wahrte er seine Selbständigkeit. So wurde der improvisierte

[1] Die Studie von R. von Ficker, die den letzten Auswahlband kommentieren sollte, ist nicht erschienen; vgl. DTÖ Jg. XL, Bd. 76, Wien 1933, S. VIII.

[2] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik,* Leipzig 1950.

englische Diskant mit Unterstimmen-Cantus-firmus durch Dufay zum auskomponierten Choralsatz mit Oberstimmenmelodie, wobei er die Mittelstimme *faux bourdon* nannte. Dieses Ergebnis ist durch eine mehrjährige Diskussion geklärt und erhärtet worden[1]. In ihrem Verlauf wurde auch die sprachliche Seite untersucht. Wie die überwältigende Mehrheit der Anglisten bestätigt, stammt das Wort nicht aus dem Englischen, sondern aus dem Französischen. Meine These, die das voraussetzt, beruht also auf einem philologisch gesicherten Tatbestand[2].

Wenn hier das Schaffen Dufays in Rom behandelt wird, so steht nichts im Wege, an frühere Feststellungen anzuknüpfen und sie vom jetzigen Blickpunkt her zu erweitern. Man weiß längst, daß der römische Aufenthalt für den Meister von Bedeutung war, denn schon der erste Auswahlband aus den Trienter Kodizes enthielt ein *Sanctus papale,* das auf Rom verwies[3]. Das gilt auch für die gleichzeitig veröffentlichten dreistimmigen Hymnensätze. Sie wurden noch um 1500 für die Cappella Sistina neu bearbeitet, so daß man ihre Entstehung in Rom ansetzen darf[4].

Wie durch Franz Xaver Haberls Archivstudien bekannt, war Dufay von Dezember 1428 bis Juni 1433 Mitglied der päpstlichen Kapelle. Als er nach zweijährigem (teils in Savoyen, teils in der Heimat verbrachten) Urlaub im Juni 1435 wiederkehrte, um bis Juni 1437 zu bleiben, befand sich der Papst nicht mehr in Rom, sondern in Florenz und später in Bologna[5]. Der römische Aufenthalt Ende 1428 bis Mitte 1433 hebt sich also dadurch ab, daß der Meister ganz vom Süden her Werke in die Welt gehen ließ. Leider gibt es keine römischen Quellen aus dieser Zeit, da die Chorbücher der Cappella Sistina erst später beginnen. Räumlich benachbart sind jedoch die beiden oberitalienischen Kodizes *BL* und *O*. Sie haben sowohl für Dufays Frühzeit am Hofe der Malatesta (1420–1426) wie für seine römische Zeit (1428–1433) den Rang einer zentralen Quelle.

Kodex *BL,* heute Bologna, Biblioteca G. B. Martini Q 15, stammt aus Piacenza. Bei der Niederschrift war wohl Johannes de Limburgia beteiligt, der sich um Werke von Niederländern bemühte und alles planmäßig eintragen ließ[6]. Der um 1430 abgeschlossene Hauptteil erhielt Nachträge, die ohne

---

[1] H. Besseler, *Das Neue in der Musik des 15. Jahrhunderts,* AMl 1954, S. 75–85; S. Clercx, *Aux origines du faux-bourdon,* Revue de Musicologie 1957, S. 151 ff.

[2] H. Besseler, *Das Ergebnis der Diskussion über „Fauxbourdon",* AMl 1957, S. 77–80.

[3] DTÖ VII, 1900, S. 148–152. Die Hymnen stehen auf S. 159–168.

[4] R. Gerber, *Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts,* AfMw XII, 1955, S. 40–73.

[5] F. X. Haberl, *Wilhelm du Fay,* VfMw I, 1885, S. 397 ff., und separat als Bausteine für Musikgeschichte I, Leipzig 1885.

[6] H. Besseler, Artikel *Bologna, Kodex BL,* MGG II, Kassel 1952, Sp. 95–99. Die Zählung der Stücke erfolgt nach dem Katalog in Mus. Disc. II, 1948, S. 234–257, Spalte 2.

Miniaturen blieben, darunter Dufays Motette *BL(N)* 168 *Supremum est* auf einen Vertrag zwischen Papst Eugen IV. und Kaiser Sigismund vom 8. April 1433. Die römischen Kompositionen Dufays sind also im Nachtrag von *BL* gerade noch erfaßt, auch der Hymnenzyklus, dessen älteste Gestalt hier vorliegen dürfte.

Kodex *O*, jetzt Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213, stammt wahrscheinlich aus Venedig[1]. Die umfangreiche Sammlung ist in Faszikeln angelegt, von denen Nr. *(5)–(8)* die älteren, *(1)–(4)* die jüngeren sind. Dufays Ballade *0(3)* 116 *C'est bien raison* auf Niccolo III. von Este und einen durch ihn vermittelten Friedensschluß vom 26. April 1433 steht im dritten Faszikel, das italienische Lied *0 (4)* 156 *Quel fronte, signorille* mit dem Vermerk „Rome composuit" im vierten, seine französische Fassung *0 (1)* 4 *Craindre vous vueil* im ersten. Die gesellige Musik aus Dufays römischer Zeit ist also im 1.–4. Faszikel der Handschrift *O* zu vermuten, was durch die stilkritische Untersuchung bestätigt wird.

Nachdem so durch die Hauptquellen ein Fundament gewonnen ist, lassen sich auch die Trienter Kodizes beurteilen. Sie enthalten Dufays Musik meist in jüngerer Einzelüberlieferung. Nur die beiden ältesten Kodizes *Tr 87* und *Tr 92* sind im ersten bzw. zweiten Teil relativ in sich geschlossen. Dort steht aus der römischen Zeit die Motette *Tr 87,* 70 *Ecclesie militantis* auf die Krönung Papst Eugens IV. am 11. März 1431, auch ein *Sanctus papale* (*Tr 92,* 1561) mit einem dazugehörenden *Agnus dei* (*Tr 92,* 1558), das den Tropus *Custos et pastor ovium* bringt. Wenn man also in den Halbkodizes *Tr 87a* und *Tr 92b* Stücke beobachtet, die Dufays Stil um 1430 entsprechen, so ist diese Datierung vom Standpunkt der Quellenkritik unbedenklich.

Welche Werke entstanden nun während der römischen Zeit 1428–1433? Prüft man die Musik, dann ist ein zuverlässiges chronologisches Gerüst erforderlich. Man geht am besten von der isorhythmischen Tenormotette aus, die gern auf bestimmte Ereignisse geschrieben und dadurch datierbar ist. Leider brachte die Gesamtausgabe gerade diese Werke nicht chronologisch geordnet, so daß ein ganz verwirrendes Bild entstand[2]. In Wahrheit liegt auch dort dieselbe Entwicklung vor, wie in anderen Formen, wenn man Melodik und Rhythmik untersucht. Ein sofort ins Auge fallendes, durch die Handschriften selber gegebenes Merkmal ist die Art der Notation.

Wie an anderer Stelle dargelegt, herrschte bei Dufay anfangs die sogenannte Prolationotierung *(tempus imperfectum cum prolatione majori),* in Umschrift ein $^6/_8$-Takt, der mit dem eigenartigen Tempo des „Engschrittganges" verknüpft war[3]. Noch die 1426 entstandene Motette *Apostolo glorioso* (GA 2,

[1] G. Reaney, *The manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213,* Mus. Disc. IX, 1955, S. 73–104. Die Zählung der Stücke erfolgt nach Spalte 1 des Verzeichnisses.

[2] Guglielmi Dufay *Opera omnia,* Faszikel 2, hg. von G. de Van, Rom 1948.

[3] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), S. 126 ff.

Nr. 3) verwendet diesen Hauptrhythmus[1]. Ganz anders ist das Bild der nun hinzukommenden sogenannten Tempusnotierung *(tempus perfectum diminutum)*. Sie fällt durch das Übergewicht langer Notenwerte auf, ist mit dem ruhigen Zeitmaß des „Stromrhythmus" verknüpft und rechtfertigt daher die Umschrift in $^6/_4$-Takte. Die neue Notierung erscheint um 1427 u. a. im Schlußstück der Missa Sancti Jacobi, der Postcommunio *Vos qui secuti estis,* wo sich der neue Fauxbourdonvollklang mit kantabler Melodik und ruhigem Zeitmaß verbindet[2]. Leider wurde in der Gesamtausgabe bei Tempus perfectum diminutum auf ¼ der Werte verkürzt, so daß auch dort überall der unruhige $^6/_8$-Takt das Notenbild beherrscht. Überblickt man jedoch die Entwicklung des Rhythmus im 15.–16. Jahrhundert, dann besteht kein Zweifel daran, daß an dieser Stelle das Verkürzungsmaß von ¼ auf ½ wechseln muß. Die Tempusnotierung erfordert eine Umschrift in $^6/_4$-Takte[3].

Der Wechsel der beiden Notierungsarten, die anfangs nebeneinander bestehen, fällt genau in Dufays römische Zeit. Wie früher dargelegt, gibt es zwischen den einzelnen Gattungen Unterschiede, da die Tempusnotierung sich zuerst in der geistlichen Liedmotette durchsetzte[4]. In der isorhythmischen Tenormotette blieb man recht lange bei der Prolationotierung, wie noch Ostern 1431 der Hauptteil von *Balsamus et munda* zeigt (GA 2, Nr. 2). In der Fortsetzung verwenden die Oberstimmen für Takt 92–97, ebenso für Takt 111–118, kantable Melodik und Tempusnotierung, dort natürlich diminuiert. Zur gleichen Zeit, im März 1431, erscheinen bereits alle 3 Textstimmen der Papstmotette *Ecclesie militantis* einheitlich in Tempusnotierung (GA 2, Nr. 13). Dieses Tempus perfectum diminutum, in Umschrift ein $^6/_4$-Takt, gilt nun als Hauptrhythmus. In ihm verläuft, abgesehen von einem Proportio-tripla-Abschnitt, 1433 die Motette *Supremum est* vom ersten bis zum letzten Takt (GA 2, Nr. 5).

Welche älteren Übergangswerke nach Rom gehören, ist nicht genau bekannt, läßt sich aber vermuten. Die vierstimmige Tripelmotette *O sancte Sebastiane,* textlich eine Bitte um Schutz vor der Pest, wirkt unter den Kompositionen in gemischter Notierung besonders reif und kunstvoll (GA 2, Nr. 4). Sie läßt an die fünfstimmige Tripelmotette *Ecclesie militantis* denken, gehört also wohl in die römische Zeit. Nun herrschte in Rom 1429 eine Pest, die solches Ausmaß annahm, daß der Papst die Stadt verließ. Der Gesandte des Deutschritterordens berichtet darüber mehrfach an seinen Hochmeister, zuletzt folgendes: „Der Papst ist jetzt in eine Stadt gerückt, Fyrentin [Feren-

---

[1] Zur Datierung H. Besseler, *Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays,* AfMw IX, 1952, S. 163–165.

[2] H. Besseler, *Der Ursprung des Fauxbourdons,* Mf I, 1948, S. 106–112. Die Übertragung steht auf S. 109.

[3] Die Notwendigkeit dieses Wechsels bestätigt H. Zenck bei Besprechung der Dufay-Gesamtausgabe, Mf III, 1950, S. 90–91.

[4] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), S. 133 ff.

tino] genannt, fünf Meilen von Anagni."[1] Wahrscheinlich wurde die St. Sebastians-Tripelmotette für einen vom Papst angeordneten Bittgottesdienst um Schutz vor der Pest komponiert, entstand also 1429. So ergibt sich mit Hilfe von Tenormotetten ein Rahmen für die Chronologie der römischen Werke.

Dufays datierbare Tenormotetten 1428–1433			
Datum	Text und Mensur der Textstimmen		GA Fasz. 2
1429	O sancte Sebastiane O martir Sebastiane O quam mira	☾ + ∅	Nr. 4
1431 (11. März)	Ecclesie militantis Sanctorum arbitrio Bella canunt gentes	∅	Nr. 13
1431 (Ostern)	Balsamus et munda	☾ + ∅	Nr. 7
1433 (8. April)	Supremum est mortalibus	∅	Nr. 5

Während es sich hier um einzelne Gelegenheitswerke handelt, ist zu vermuten, daß der päpstliche Kapellsänger Dufay seine Hauptaufgabe in der liturgischen Musik erblickte. In der Tat gibt es sowohl für die Messe wie für das Offizium eine Reihe von Kompositionen, deren Entstehung man in Rom ansetzen muß. Das wird durch die Handschrift *BL* nahegelegt, die seit etwa 1430 Nachträge erhielt, als jüngstes datierbares Werk die Motette *BL(N)* 168 *Supremum est* vom April 1433. Natürlich kann auch im Nachtrag das eine oder andere Stück älteren Datums sein. Als Gesamtbestand ist aber der Nachtrag die jüngste Schicht, und wenn dort ein Werk dem Stil um 1430 entspricht, dann gehört es in Dufays römische Zeit.

Grundlage der liturgischen Musik war der Satz für 3 Stimmen. Auf ihm beruht die große Mehrzahl der Kompositionen, während Vierstimmigkeit seltener vorkommt[2]. Die römischen Werke verarbeiten stets den Choral. Das geschah bereits um 1427 in der Missa Sancti Jacobi, sowohl im Tenor wie im

---

[1] J. Voigt, *Stimmen aus Rom über den päpstlichen Hof im fünfzehnten Jahrhundert*, Historisches Taschenbuch, hg. von F. von Raumer, Jg. IV, Leipzig 1833, S. 45–184, bes. S. 74.

[2] Das bekannte *Gloria ad modum tubae* ist wegen des Kanons ein Sonderfall. Real vierstimmig sind die beiden Gloria-Credo-Paare *BL* 33/34 und *BL(N)* 107/108, sowie 5 Sätze der Missa Sancti Jacobi.

Diskant, so daß die Melodiesprache einen mehr kirchlichen Charakter erhielt[1]. Auch 1428–1433 erscheint der Choral gelegentlich noch im Tenor, etwa bei dem motettenartigen *Agnus dei* mit einem Tropus *Custos et pastor ovium*[2]. Die Regel ist jedoch Choralverarbeitung im Diskant. Sie erfolgt als dreistimmiger Kantilenensatz, der sowohl für Meßstücke wie für Hymnen, Sequenzen, Magnificat usw. benutzt wird.

Was das Ordinarium missae betrifft, so ist es durch zahlreiche Stücke vertreten. Dabei fällt auf, daß der Sammler von *BL* hauptsächlich um Ordinariumszyklen bemüht war und Dufays Missa Sancti Jacobi von 1427 sogleich im Korpus eintrug, aber keinen weiteren Zyklus mehr im Nachtrag. Die in Trient 90 überlieferte Missa Sancti Antonii Viennensis fehlt in *BL*; sie muß übrigens ihrem Stil nach etwas jünger sein[3]. Daraus ergibt sich der Schluß, daß Dufay aller Wahrscheinlichkeit nach in Rom keinen solchen Zyklus geschaffen hat. Er schrieb dort in der üblichen Art Einzelsätze und Satzpaare. Der Ordinariumszyklus war um 1430 noch nicht die Regel, sondern entstand nur zu besonderen Anlässen[4].

Welches Ziel Dufay verfolgte, zeigt beispielhaft das für Rom bestimmte, auch in BL(N) 106 überlieferte *Sanctus papale* mit dem Tropus *Ave verum corpus natum*[5]. Als Kern der Komposition dient ein Kantilenensatz für 3 Stimmen, der abschnittweise durch eine vierte verstärkt oder auf 2 Stimmen reduziert wird. Ein solches Duo, solistisch besetzt, kontrastiert mit dem Chor, und außerdem ist die einstimmige Intonation *(Sanctus, Benedictus)* in den Gesamtverlauf einbezogen. Es handelt sich also um eine Kultmusik, bei der Choralgesang, Solistenduo und drei- bis vierstimmiger Chor abschnittsweise zusammenwirken. Die Einheit des Ganzen beruht auf dem Stimmstrom[6]. Er herrscht im Choralgesang ganz ähnlich wie in der Polyphonie, da sie jetzt auf kantabler Melodik in den Einzelstimmen beruht. Der Zusammenklang von zwei, drei oder vier Stimmströmen ergibt jenen „Klangstrom", der zuerst um 1427 in der Missa Sancti Jacobi hervortrat und seitdem das Ziel der künstlerischen Arbeit bildet[7].

Von Engländern angeregt, enthält die Polyphonie als neues Element eine Klangfülle, die auf veränderter Satz- und Konsonanzbehandlung beruht. Der früher so beliebte freie Vorhalt verschwindet zugunsten eines „pankonsonanten" Stils, längere Parallelführung in Terzen und Sexten wird zulässig[8].

---

[1] Guglielmi Dufay *Opera omnia*, Faszikel 4, hg. von A. Carapetyan, Rom 1949.

[2] DTÖ VII, 1900, S. 153–158 (nach *Tr 92*, 1558).

[3] Besseler, *Neue Dokumente*, AfMw IX, 1952, S. 173–176.

[4] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), S. 147 ff.

[5] DTÖ VII, 1900, S. 148–152 (nach der weniger guten Trienter Fassung).

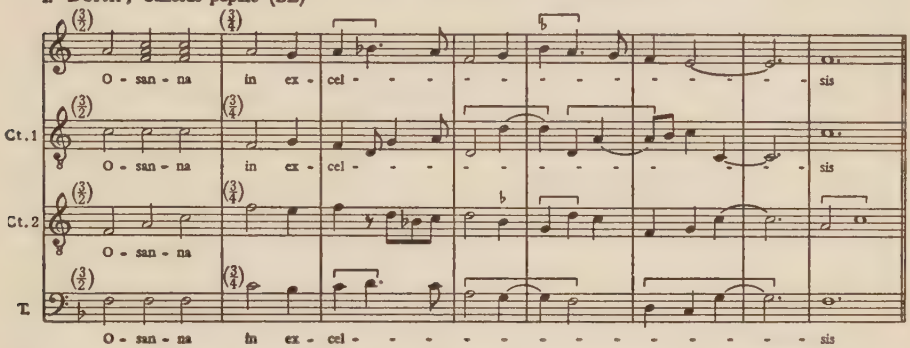
[6] H. Besseler, *Das Neue in der Musik des 15. Jahrhunderts*, I. Stromrhythmus und Stimmstrom, AMl 1954, S. 77–82.

[7] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), S. 222 u. 227.

[8] M. F. Bukofzer, Artikel *Dunstable*, MGG III, Kassel 1954, Sp. 949–957, bes. Sp. 954.

Dufay suchte um 1427 das englische Vorbild mit Hilfe des Fauxbourdons nutzbar zu machen. Die damals entwickelte Technik ist das Werkzeug, mit dem nun in der römischen Zeit 1428–1433 alles umgestaltet wird, besonders die Kultmusik. Fauxbourdontechnik und Fauxbourdonstil haben in ihr die Führung[1]. Auch der eigenartige Vollklang des improvisierten englischen Diskants hat Dufay beeindruckt. Mit ihm kam ein neues Element in das kontrapunktische Denken, so daß nun an gewissen Stellen die Wirkung durch frei eintretende Klangzusatznoten gesteigert wird. Im *Sanctus papale* entsteht auf diese Art beim Wort *Osanna* ein sechsstimmiger Akkord, wobei der in Trient fehlende 2. Kontratenor selbstverständlich zum Satz gehört (Beispiel 1).

1. DUFAY, Sanctus papale (BL)



Was die Form der liturgischen Musik betrifft, so gibt es Kleinformen mit nur einem Satz, wie Hymnus oder Benedicamus domino, und mehrteilige Formen. Das *Sanctus papale,* mit 247 Takten eine Großform, besteht aus Abschnitten, die zum Teil gegeneinander abgesetzt sind, etwa durch den Wechsel der 2, 3 und 4 beteiligten Stimmen oder durch Wechsel von zwei- und dreizeitiger Mensur. Das Ganze bildet sich hier, wie allgemein in den Großformen, durch Aneinanderreihung leicht kontrastierender Teile. Im Kyrie und Agnus dei sind es ihrer drei, doch überwiegt sonst ein Durchkomponieren in unregelmäßiger Art.

Prüft man im Nachtrag von *BL* die Kultmusik aus Dufays römischer Zeit, so überwiegt dort in auffallender Form der Tripeltakt. Wenn das Tempus imperfectum überhaupt vorkommt, wie im *Sanctus papale* oder im Gloria *BL(N)* 136 mit dem Tropus *Spiritus et alme*[2], so ist es der an zweiter Stelle stehende Nebenrhythmus. Die Führung liegt beim Tripeltakt. In den meisten Fällen herrscht er sogar allein. So verlaufen alle fünf Kyriekompositionen des Nachtrags von *BL* vollständig im Tempus perfectum (während 1427 im Kyrie der Missa Sancti Jacobi mehrfach gewechselt wurde). Aufschlußreich ist das Sanctus-Agnus-Paar *BL(N)* 104/105. Es zeigt als Hauptrhythmus Tempus perfectum, als Nebenrhythmus in den Mittelstücken Tempus per-

[1] BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), S. 158 ff.
[2] DTÖ XXXI, Bd. 61, Wien 1924, S. 81–82 (nach Trienter Quellen).

fectum diminutum, so daß überall der Tripeltakt herrscht, nur in zwei etwas verschiedenen Tempi.

Dufays Ordinariumsätze im Nachtrag von *BL*				
Nummer *BL(N)*	Text	Stimmenzahl	Mensur	Ausgabe
96	Kyrie	3	O	
98	Kyrie In dominicis diebus (Orbis factor)	3	O	Dèzes Nr. 6; Documenta[1]
99	Kyrie Fons bonitatis	3	O	
100	Kyrie In semiduplicibus majoribus	3	O	
123	Kyrie	3 (Fb.)	O	
136	Gloria (Spiritus et alme)	3	O C	DTÖ XXXI, 81
104	Sanctus (zum Agnus 105)	3	O ⌀	
105	Agnus dei (zum Sanctus 104)	3	O ⌀	
106	Sanctus Ave verum (*Tr:* Papale)	3–4	O ⌀	DTÖ VII, 148

[1] K. Dèzes, Messen- und Motettensätze des 15. Jhdts., Augsburg 1927; Documenta Polyphoniae Liturgicae, Ser. I, Nr. 7, Rom 1949.

Hier verlaufen also umfangreiche Sätze entweder ganz im Tempus perfectum, oder mit gelegentlichem Wechsel zum Tempus perfectum diminutum. Diese Alleinherrschaft des Tripeltaktes, ohne irgendeine Dupeltaktgruppe, beobachtet man in Werken aus Rom. Sie ist anscheinend sogar ein Stilmerkmal für die Zeit um 1430. Es ist also wohlbegründet, wenn man liturgische Musik solcher Art aus den Halbkodizes *Tr 87a* und *Tr 92b* in Rom ansetzt, und demgemäß verfährt auch die jetzt zum Abschluß kommende Gesamtausgabe. Vollständig im Tempus perfectum verlaufen ein Kyrie de apostolis[1], eines mit dem Tropus *Magne deus,* ein Kyrie paschale und Gloria *in galli cantu.* Der Wechsel von ausschließlich Tempus perfectum und Tempus perfectum diminutum begegnet im Kyrie *Tr 92,* 1383, im Gloria *Tr 92,* 1443 und im Gloria *Tr 92,* 1514. Das Magnificat im 8. Ton sei angeschlossen, da es 168 Takte lang im gleichen Dreierrhythmus verbleibt[2].

Auch eine Gruppe von Sequenzen im dreistimmigen Satz verdient Beachtung, offenbar ein Gegenstück zu Dufays Hymnenzyklus, wobei das Einzelwerk meist größeren Umfang hat als bei den Hymnen. An der Spitze steht hier die Sequenz *Tr 87,* 40 *Isti sunt due olive* auf die Heiligen Petrus und

[1] DTÖ XXXI, Bd. 61, 1924, S. 80.
[2] DTÖ VII, 1900, S. 174–178.

Paulus, die schon textlich auf Rom verweist[1]. Musikalisch gehört sie zu den Denkmalen des Notationswechsels, da Prolatio- und Tempusnotierung zugleich auftreten, außerdem ein Abschnitt in zweizeitiger Mensur. Das Werk entstand ohne Zweifel in Rom, denn es entspricht notationsmäßig den Motetten von 1429–1431, die oben S. 5 in einer Tabelle dargestellt sind. Zu der Sequenz auf St. Peter und Paul gesellen sich sechs weitere, die entweder ganz im Tempus perfectum verlaufen oder es nur noch mit dem Tempus perfectum diminutum kombinieren. Die Stücke stehen in *Tr 87a* und *Tr 92b*, die Weihnachtssequenz *Laetabundus* außerdem im Nachtrag von *BL*. Sie leitet mit ihrer Kürze zu den Kleinformen über, ähnlich wie zwei Benedicamus domino *BL(N)* 89 und *BL(N)* 135, beide ganz im Tempus perfectum[2].

Dufays Sequenzen (alle dreistimmig)			
Quelle	Text	Mensur	Ausgabe
Tr 87, 40	Isti sunt duae olivae (St. Peter und Paul)	O ☾ ∅ ∅	
BL(N) 316 *Tr 92*, 1423	Laetabundus / exultet (Weihnachten)	(O)	Dèzes Nr. 5
Tr 87, 41	Epiphaniam domino (Epiphanias)	(O)	
Tr 92, 1382	Victimae paschali laudes (Ostern)	(O)	
Tr 87, 42	Rex omnipotens (Himmelfahrt)	(O) ∅	
Tr 92, 1453	Veni sancte spiritus (Pfingsten)	(O)	DTÖ XXVII 1, 29
Tr 92, 1452	Lauda, Sion, salvatorem (Fronleichnam)	O ∅	

Für die römische Zeit ist es charakteristisch, daß Dufay gern zu poetischen Texten griff. Man kennt fast nur die Hymnen, doch verdienen auch die Sequenzen Beachtung, da sie zum Teil Strophenlieder sind oder sich dem Strophenprinzip nähern. Diese römischen Werke bilden eine Gruppe für sich.

Die dreistimmigen Hymnen sind seit langem bekannt und neuerdings vollständig veröffentlicht[3]. Sie führten die Tradition der bekannten Apter Hymnen mit Oberstimmenchoral fort, die gewiß für die päpstliche Kapelle bestimmt waren. Wie man aus den Quellen des 15. Jahrhunderts erkennt, erfreuten sich Dufays Hymnen einer ungewöhnlichen Verbreitung und wurden als Muster betrachtet. Vor allem in Rom gehörten sie zum eisernen Bestand

[1] *Analecta hymnica medii aevi*, hg. von C. Blume und G. M. Dreves, Bd. 40, Leipzig 1902, S. 275.

[2] Das zuerst genannte findet sich nach Trienter Quellen in DTÖ XXVII 1, Bd. 53, 1920, S. 24.

[3] Guillaume Dufay, *Sämtliche Hymnen*, hg. von R. Gerber, Das Chorwerk 49, Wolfenbüttel-Berlin 1937.

der Kapellen. Daß man sie hier noch um 1500 überarbeitete, ist wohl ein Hinweis auf ihren römischen Ursprung[1]. Diese Tatsachen erklären sich dadurch, daß in Dufays Hymnen um 1430 etwas höchst Modernes, in die Zukunft Weisendes vorlag. Sie benutzten zum Teil den Fauxbourdon, hauptsächlich aber einen daraus hergeleiteten, klangvollen Satz. Technisch nicht anspruchsvoll, waren sie eine überzeugende Formulierung des Neuen[2].

Auch die Rhythmik der Hymnen war modern. Das zeigt sich, wenn man aus dem heute vorliegenden Gesamtbestande diejenigen Stücke herausgreift, die wahrscheinlich in Rom entstanden sind. Der Schreiber des Kodex *BL* gab im Nachtrag zum Schluß eine planmäßige Hymnen- und Sequenzensammlung mit Dufay als Hauptmeister. Die nach dem Kirchenjahr geordneten Hymnen waren sämtlich kurz vorher komponiert, da sie im modernen Stil gehalten sind. Der Schreiber bezog also Dufaysche Musik sicherlich aus Rom. Läßt man die Übertragungen auf einen anderen Hymnentext beiseite, dann handelt es sich um 17 Stücke. Es ist nun von Interesse, daß 16 von ihnen im Tempus perfectum verlaufen, eines im Tempus perfectum diminutum. Dufays Hymnen aus der römischen Zeit 1428–1433 veranschaulichen eindrucksvoll die fast unumschränkte Herrschaft des Tripeltaktes.

Dufays Hymnen im Nachtrag von *BL*			
Nummer *BL(N)*	Text	Mensur	Ausgabe von R. Gerber
293	Conditor alme siderum	(O)	Nr. 1
295	Christe, redemptor omnium, Tu lumen	(O)	Nr. 2
296	Hostis Herodes impie	(O)	Nr. 3
298	Jesu, nostra redemptio	(O)	Nr. 8
299	Veni, creator spiritus	(O)	Nr. 9
300	O lux beata, trinitas	(O)	Nr. 10
302	Pange, lingua, gloriosi	(O)	Nr. 11
303	Urbs beata Jerusalem	(O)	Nr. 12
304	Ave, maris stella	(O)	Nr. 15
306	Christe, redemptor omnium Beata quoque	(O)	Nr. 17
307	Tibi, Christe, splendor patris	(O)	(fehlt, unlesbar)
308	Ut queant laxis	(O)	Nr. 13
309	Aurea luce et decore roseo	∅	Nr. 14
310	Exultet caelum laudibus	(O)	Nr. 18
311	Deus, tuorum militum	(O)	Nr. 19
312	Sanctorum meritis	(O)	Nr. 20
313	Iste confessor domini sacratus	(O)	Nr. 21

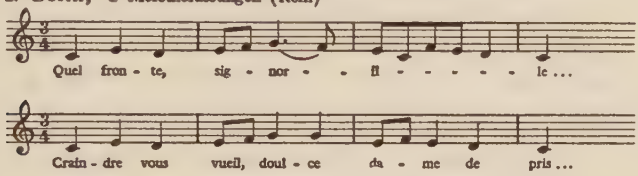
Wenn in der frühesten Form des Hymnenzyklus dieselbe Rhythmik herrscht wie bei den Sequenzen und beim Hauptteil der Ordinariumsätze, dann haben

[1] R. Gerber, *Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts*, AfMw XII, 1955, S. 40–73.

[2] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), S. 163–165.

wir ein Stilmerkmal der Zeit um 1430 vor uns. Die Herrschaft des Tripeltaktes erinnert an die Chansonkunst, und so bedarf nun die gesellige Musik einer Prüfung. Dort gibt es zum Glück Anhaltspunkte, denn das italienische Lied *0 (4)* 156 *Quel fronte, signorille* trägt den Vermerk „Rome composuit". Wie bereits van den Borren feststellte, stimmt es mit dem französischen Rondeau *0 (1)* 4 *Craindre vous vueil* so überein, daß man die Stücke als zwei Fassungen desselben Gedankens betrachten muß[1]. Sie stehen im 1. und 4. Faszikel des Kodex *O*. Ihr Anfang läßt keinen Zweifel daran, daß Dufays Liedmelodik in Rom einen hohen Grad von Prägnanz erreichte. Im Vergleich mit der Kultmusik wirkt sie weniger typenmäßig, sondern persönlich geprägt, als melodische Gestalt (Beispiel 2).

2. DUFAY, 2 Melodiefassungen (Rom)



Um für die Zeit von 1428–1433 einen Rahmen abzustecken, haben wir als den einen Grenzpunkt die Ballade *0 (3)* 116 *C'est bien raison* auf einen früher erwähnten Friedensschluß vom 26. April 1433[2]. Nach der anderen Seite hin kennzeichnen sich einige Stücke durch den Übergang von der Prolatio- zur Tempusnotierung. Das damals im Vordergrund stehende Tempus perfectum diminutum wird in Chansons mit Mensurkanon spürbar. Da in *0 (2)* 59 *Bien veignes vous* der Tenor die Noten des Diskants laut Kanonvorschrift verdoppelt, verhalten sich die Werte wie Tempus perfectum zu Tempus perfectum diminutum, während der Kontratenor imperfekt begleitet. In *0 (3)* 117 *Je ne puis plus* erfordert der Proportionskanon des Tenors, lauter Brevisnoten zunächst *in dupla proportione,* für die anderen Stimmen Tempus perfectum diminutum[3]. *Tr 87,* 119 *Belle que vous* bringt den Tenor in Prolationotierung, den Diskant im Tempus perfectum, den Kontratenor im Tempus imperfectum, muß also während des Notationswechsels entstanden sein[4]. Damit ist der Beweis erbracht, daß nicht nur die Faszikelgruppe *0 (1)–(4),* sondern auch der Halbkodex *Tr 87a* Chansons aus der römischen Zeit enthält.

Aus den oben S. 5 genannten Tenormotetten ersieht man, daß die Prolationotierung dort anfangs herrschte und erst 1431 in die Tempusnotierung überging. Vielleicht war es in der geselligen Musik ähnlich. Jedenfalls gibt es

---

[1] CH. VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay,* Brüssel 1925, S. 239–241.

[2] AfMw IX, 1952, S. 166.

[3] STAINER, *Dufay and his contemporaries,* London 1898, S. 143–145. Zu dem in Brevisnoten geschriebenen Tenor gehört der Vermerk: *1⁰ in dupla proportione, 2⁰ in tripla proportione, 3⁰ in sextupla proportione.*

[4] DTÖ XI. 1, 1904, S. 77–78.

von Dufay im 2. und 3. Faszikel der Handschrift *O* eine Reihe von Chansons in Prolationotierung. Wir können sie nicht mit Sicherheit in vorrömische und römische trennen. Zweifellos entstand aber in Rom das reifste dieser Werke, das durch seine Harmonik hervorragende Rondeau *0 (2)* 56 *Helas, ma dame*[1]. Und ebenso ist von den Stücken im neuen Tempus perfectum diminutum das relativ einfachste sicher in Rom anzusetzen: das vierstimmige Rondeau *0 (2)* 57 *He compaignons*. Möglicherweise folgten auch reifere Chansons dieser Art, doch ist das nicht zwingend beweisbar. So gewinnt man in der geselligen Musik 8 Stücke, die auf Dufays römische Zeit hindeuten.

Gesellige Musik Dufays aus dem Zeitraum 1428–1433				
Quelle	Text	Stimmen	Mensur	Ausgabe
0 (1) 4	Craindre vous vueil	3	(O)	Chorwk. 19, 18
0 (4) 156	Quel fronte, signorille („Rome composuit")	3	O	Stainer, 148
0 (2) 59	Bien veignes vous (Mensurkanon C. T.)	3K	(∅) ∅	
0 (3) 117	Je ne puis plus (Anweisg. zum Tenor)	3	(∅)	Stainer, 143
Tr 87, 119	Belle que vous ai (3 Mensuren in 3 St.)	3	O ☾ C	DTÖ XI 1, 77
0 (2) 56	Helas, ma dame par amours	3	☾	Bourdon, 261
0 (2) 57	He compaignons (Ct. + Concordans)	4	(∅)	Stainer, 127
0 (3) 116	C'est bien raison (zum 26. April 1433)	3	∅ O	Mk. des MA, 193

Die 8 sicher datierbaren Stücke sind als Rahmen gedacht, um für den Zeitraum 1428–1433 Anhaltspunkte zu gewinnen. Vergleicht man Dufays gesellige Musik in *0 (1)–(4)* und in *Tr 87a*, dann fügt sich eine beträchtliche Zahl von Chansons in diesen Rahmen. Sie müssen gleichzeitig entstanden sein. Es besteht kein Zweifel daran, daß der päpstliche Kapellsänger nicht nur Kultmusik, sondern auch profane Musik schrieb und dabei seine ganze Schöpferkraft entfaltete. Diese Feststellung ist nötig, weil jüngst anläßlich eines anderen Falles eingewandt wurde, Chansonproduktion sei mit einem kirchenmusikalischen Amt nicht vereinbar[2]. Damit verkennt man das Mittelalter. Gerade das 15. Jahrhundert hat seine Ansicht hierüber kundgetan. Es entdeckte die uns umgebende Welt, um sie in Miniaturen zu Stundenbüchern und auf Altarbildern mit neuen künstlerischen Mitteln realistisch zu erfassen:

[1] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), S. 40–43.

[2] W. Apel, *French secular music of the late fourteenth century*, Cambridge (Mass.) 1950, S. 24, Anm. 44, benutzt dieses Argument, um die weltlichen Werke des Matteo da Perugia vor seiner Tätigkeit als Mailänder Domkantor anzusetzen. Hierzu die Kritik von H. Besseler, Mf VIII, 1955, S. 20.

nicht um ihrer selbst willen, sondern als die Schöpfung Gottes. Nicht anders empfand auch der Musiker den Bereich des Gesellig-Profanen. Die dort ausgebildeten neuen Mittel konnte man unbedenklich heranziehen, um seit 1436 der symbolhaften Tenormotette und der Kultmusik eine früher ungeahnte Wirkung zu verleihen.

In der römischen Zeit waren die Bezirke noch getrennt, die Profanmusik erst in voller Entwicklung. Rhythmisch beruhte sie auf dem Tripeltakt. Von den 31 Stücken Dufays im 1.–4. Faszikel der Handschrift *O* (die zum Teil allerdings vorrömisch sind), verlaufen 29 im Tripeltakt, 2 im Dupeltakt. Die 8 Werke des Kodex *Tr 87a* stehen alle im Tripeltakt. Wenn also um 1430 in Ordinariumsätzen, Hymnen, Sequenzen usw. der Tripeltakt fast die Alleinherrschaft hat, so erkennt man darin das Streben nach einer einheitlichen Musiksprache. Ohne die Profanmusik ist sie nicht denkbar.

In den Chansons der römischen Jahre zeigt sich Dufays Eigenart besonders auf zwei Gebieten: in der Neigung zum Gesangsduett und zur tonalen Harmonik. Nach dem Notenbild war damals der führende, zahlenmäßig weit überwiegende Typus der Kantilenensatz für 3 Stimmen, mit Instrumentalbesetzung und Gesang nur im Superius. Dufay setzte jedoch gern jenen Typ dreistimmiger italienischer Trecentomusik fort, bei dem 2 Stimmen textiert waren. So verbindet er in der erwähnten Chanson *0 (2)* 59 *Bien veignes vous* Diskant und Tenor durch einen Kanon, fordert beide Male Gesang. Genauso ist das Nachbarwerk im Kodex *O* angelegt: das kanonische Rondeau *0 (2)* 60 *Entre vous gentils amoureux.* In *0 (2)* 29 *Estrinez moi* verteilt sich der Rondeautext auf Diskant und Tenor, so daß ein Dialog entsteht[1]. Etwas schematisch entworfen, wird er anderwärts bald durch frei imitierenden Duettgesang fortgeführt: im Neujahrslied *0 (3)* 85 *Bon jour, bon mois.* Mit ihm hat Dufay einen immer wieder benutzten und abgewandelten Typ seiner Chansonkunst erreicht[2].

Was die tonale Harmonik betrifft, so könnte man fragen, ob ein so neuzeitlicher Begriff nicht besser vermieden wird. Es ist für den Historiker jedoch unerläßlich, überall nach dem Ursprung zu fragen, auch bei der Tonalität. An Hugo Riemann anknüpfend, übertrug v. Ficker diesen Begriff auf die italienische Trecentomusik und sprach dort von tonaler Harmonik[3]. Das war

---

[1] W. Gurlitt, *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts,* Bericht über den Musikwiss. Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 153–175, bes. S. 162 f.

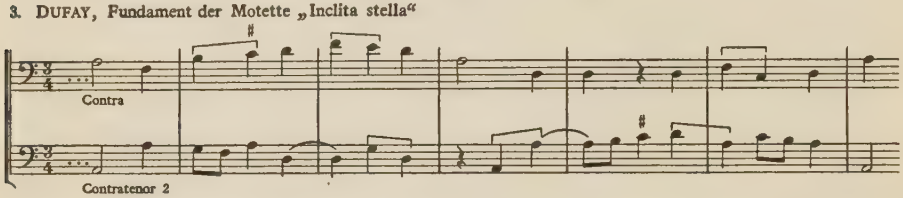
[2] Guillaume Dufay, *Zwölf geistliche und weltliche Werke,* hg. von H. Besseler, Das Chorwerk 19, Wolfenbüttel-Berlin 1932. Man vergleiche die Nummern 6, 8, 10, 11 u. 12.

[3] R. Ficker, *Formprobleme der mittelalterlichen Musik,* ZfMw VII, 1924/25, S. 195 bis 213, bes. S. 209.

Die Frage der tonalen Geschlossenheit bei den einzelnen Meistern wird mituntersucht in der Münchner Dissertation von A. von Königslöw, *Die italienischen Madrigalisten des Trecento,* Würzburg 1940.

für mich der Ausgangspunkt, wobei ich auf die spätere Abschwächung des Prinzips hinwies[1]. Die Dinge liegen hier so klar zutage, daß man sie nicht übersehen kann. Ebenso unbestreitbar ist aber die Verschärfung, die das Tonalitätsprinzip um 1400 durch Ciconia erfuhr, und zwar in der Motette. Sie erhielt damals statt des Chorals eine freie Fundamentstimme mit dem stets wiederkehrenden Melodiegerüst Grundton–Quint–Oktav, mit vielen Oktavsprüngen vom Grundton, mit Quint- und Quartschritten vom und zum Grundton. Ich nannte diesen von Ciconia geschaffenen Stimmtypus „Harmonieträger". Er entspricht einer Tonalität, die auf dem Tonika-Dominant-Verhältnis beruht, ohne die übrigen Klänge zu regeln[2].

3. DUFAY, Fundament der Motette „Inclita stella"



Schon beim ersten Italienaufenthalt 1420–1426 übernahm Dufay Ciconias Technik, denn damals entstand die im Korpus von *BL* überlieferte Motette *Inclita stella maris*[3]. Ihr Diskantduett stützt sich, wie bei Ciconia, auf 2 Harmonieträger, nur heißen beide *Contratenor* (Beispiel 3). Derartige Kompositionen ohne Tenor schrieb Dufay selten, übertrug aber das Vorbild sogleich auf den dreistimmigen Kantilenensatz, an dem er festhielt. Dort vereinigten sich die beiden Unterstimmen zu einem „Kombinationsbaß", der nach Art eines *Solus Tenor* in der Motette das Klangfundament war, und den man im Dufay-Kreis wahrscheinlich als Bourdon bezeichnete[4]. Je mehr in dem Zeitraum von etwa 1425–30 die tonale Harmonik durchdrang, um so wichtiger war ein Kontratenor, der mit Quart-Quintschritten bassierte. Den Höhepunkt erreichte diese Bewegung in Rom. Dort verwendet um 1430 die Chanson *Helas, ma dame,* noch in Prolatio notiert, als Kontratenor einen Harmonieträger vom Ciconiatypus. Das vierstimmige Rondeau *He compaignons,* schon im Tempus perfectum diminutum, bringt 2 Harmonieträger (Beispiel 4a). Es handelt sich um den von Ciconia geschaffenen, von Dufay erweiterten Stimmtypus, der das Fundament einer tonal-dominantischen Harmonik darstellt[5].

[1] H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931–34, S. 155–165.

[2] H. BESSELER, Artikel *Ciconia,* MGG II, Kassel 1952, Sp. 1423–1434, besonders Sp. 1430.

[3] G. DUFAY, *Opera omnia,* Faszikel 1, hg. von G. DE VAN, Rom 1947, Nr 2.

[4] H. BESSELER, Artikel *Fauxbourdon,* MGG III, Kassel 1954, Sp. 1889–1897, bes. Sp. 1884.

[5] BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), Kap. IV u. V. – Der von E. APFEL, AfMw XII, 1955, S. 309, Anm. 1, vorgebrachte Einwand geht fehl. Ich erschließe die Trägerfunktion des Kontratenors keineswegs „allein aus der Tatsache, daß der Kontratenor an den Schlüssen manchmal unter dem Tenor bleibt", sondern vor

Daß Dufay während der römischen Zeit 1428–1433 eine tonale Gesamtordnung der Klänge angestrebt und erreicht hat, daran ist kein Zweifel möglich. Später setzte eine rückläufige Bewegung ein, so daß der kühne Vorstoß nicht unmittelbar gewirkt hat, sondern von einer neuen Herrschaft des Kontrapunktes abgelöst wurde. Aber um 1430 wird in Werken wie *0 (2)* 56 *Helas, ma dame* oder der Liedmotette *0 (9)* 312 *Vergine bella* die dorische Tonart als Moll im Sinne der Neuzeit behandelt[1]. In etwas jüngeren Kompositionen wie der Ballade *Tr 92,* 1573 *Je languis en piteux martire* oder der Liedmotette *BL(N)* 292 *O beate Sebastiane,* beide wohl aus Rom, werden außer der Dominant auch Parallelklänge und Subdominantklänge einbezogen, die Vollkadenz mit 4–5 Gliedern in Dur und Moll erreicht. Es entsteht ein System der Harmonik, das Dufays Werken im Jahrzehnt 1430–1440 seinen Stempel aufprägt. Neben dem Fauxbourdonstil ist es die entscheidende Neuerung und kann, als dessen Gegenstück und Ergänzung, mit dem Wort „Bourdonharmonik" bezeichnet werden. Dieses System entstand in Dufays römischer Zeit[2].

Beim Erörtern des Harmonieproblems wurden bereits Werke genannt, die der letzten noch zu besprechenden Gattung angehören, der Liedmotette mit lateinischem, gelegentlich italienischem Text. Sie beruht auf einer Singstimme liedartigen Charakters, die von anderen Stimmen begleitet wird, sei es instrumental oder vokal. Als Hauptform dient der Kantilenensatz für 3 Stimmen. Daneben kommt die vierstimmige Form vor, die aber durch das Nebeneinander mindestens zweier Textstimmen neue Züge hineinbringt. Die Tabelle umfaßt alle Liedmotetten Dufays etwa bis zum Ausscheiden aus der päpstlichen Kapelle 1437. Obwohl eine genaue Datierung hier nicht möglich ist, fällt doch die Mehrzahl der Stücke gewiß in die römische Zeit.

Als eine Form des Kantilenensatzes steht die Liedmotette der geselligen Musik nahe und zeigt vielfach ähnliche Züge. Das gilt zunächst für die Instrumentalbegleitung, die man als üblich voraussetzen muß. Vor allem gilt es für die Harmonik, die anfangs mit Hilfe des Kombinationsbasses, dann aber durch Einbau eines Harmonieträgers dargestellt wird. Der Wechsel erfolgte in Rom, wo Dufay um 1430 die Petrarca-Kanzone *0 (9)* 312 *Vergine bella* noch in der alten Art vertonte, in *BL(N)* 193 *Gaude virgo* jedoch zum Har-

allem daraus, daß er dem Stimmtypus „Harmonieträger" angehört. So lautet mein Terminus. Wer das Harmonieproblem beiseite läßt und statt dessen „Klangträger" sagt, beschränkt sich auf formale Satzanalyse, mit der den Problemen von 1400 bis 1440 nicht beizukommen ist. Der angebliche Vorrang Dunstables bleibt eine Behauptung ohne Beweis.

Wenn man übrigens dem „Inneren" des Satzes nachspürt und „unter Heranziehung der Theoretiker die Struktur der Sätze untersucht", so findet man auf dem Kontinent das Wort *discantus* nur ausnahmsweise (an den bekannten Stellen bei Guilelmus Monachus und Nicolaus Burtius), sonst aber stets *contrapunctus.* Ich muß die Bezeichnung „Diskantsatz" ablehnen, weil sie bei den maßgebenden Theoretikern des 15. Jh.s keine Stütze hat.

[1] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 40–43 u. 95–97.

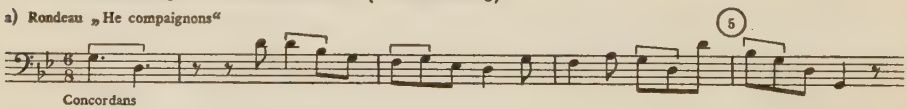
[2] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 59–67.

Dufays Liedmotetten				
Erstquelle	Text	Stimmen	Mensur	Ausgabe
0 (2) 38	Flos florum	3	(∅)	Besseler Nr. 1; GA 1, Nr. 3
0 (9) 312	Vergine bella	3	(∅) O	Besseler Nr. 2
BL(N) 193	Gaude virgo, mater Christi	4	(∅)	(Acta 1950, 27)
Tr 92, 1393	Ave virgo quae de caelis	3	(∅)	DTÖ XXVII 1,22; GA 1, Nr. 5
BL(N) 292	O beate Sebastiane	3	∅	GA 1, Nr. 6
Tr 92, 1532	Alma redemptoris mater	3	(∅)	Besseler Nr. 3; DTÖ XXVII 1,19
ModB 63	{ O proles Hispaniae { O sidus Hispaniae	4	∅ O	GA 1, Nr. 4

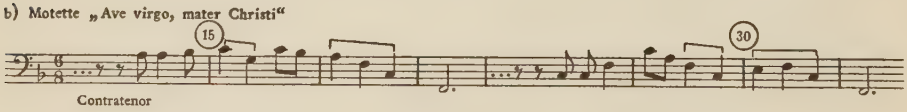
monieträger auf 6 Linien überging[1]. Er wird nun zum Werkzeug beim Durchgestalten der Harmonik, wobei gesellige Musik und Liedmotette Hand in Hand gehen. Vergleicht man den beiderseits als Fundament benutzten *Contratenor*-Harmonieträger, so ist es offenbar derselbe Stimmtypus. In der geselligen Musik hat er um 1430 den Umfang einer Duodezime und als auffälligstes Merkmal Dreiklangszerlegungen durch anderthalb Oktaven hindurch, wie das Rondeau *0 (2)* 57 *He compaignons* zeigt (Beispiel 4a). Dieselben Züge finden sich in der Liedmotette *Tr 92,* 1393 *Ave virgo* (Beispiel 4b).

4. Drei Harmonieträger-Fundamentstimmen (Achtelnotierung)

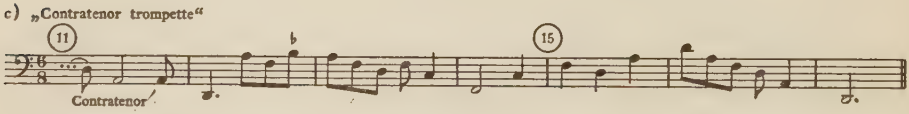
a) Rondeau „He compaignons"



b) Motette „Ave virgo, mater Christi"



c) „Contratenor trompette"



Daß eine solche Fundamentstimme der tonalen Harmonik dient, begegnet wohl kaum einem Zweifel. Es gibt zahlreiche Beispiele für den Stimmtypus, denn seine Geschichte ist nun zu überblicken. Sie beginnt um 1400 bei Ciconia, dort mit dem Umfang einer Oktav[2]. Dufay griff den Typus 1420–26 auf und erweiterte ihn auf eine Dezime (Beispiel 3). Es war stets eine linear durch-

[1] Den Anfang des Harmonieträgers bringt H. Besseler, *Die Entstehung der Posaune,* AMl 1950, S. 8–35, als Beispiel 6 (S. 27).

[2] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 77–82.

gestaltete Stimme, mit Oktavsprüngen über dem Grundton nebst Quint- und Quartschritten als Hauptmerkmal. Um 1430 erstreckte sich der Umfang auf eine Duodezime, wobei außer den bisherigen Großintervallen auch großräumige Dreiklangszerlegung beliebt war (Beispiel 4a und 4b). Genau diese Form des Harmonieträgers begegnet in den Liedmotetten *BL(N)* 193 *Gaude virgo, BL(N)* 292 *O beate Sebastiane, Tr 92,* 1532 *Alma redemptoris* und *ModB* 63 *O proles Hispaniae.* Es fällt auf, daß in *Tr 92,* 1393 *Ave virgo* der Grenzton des Guidonischen Systems, Gamma ut, unterschritten und F erreicht wird (Beispiel 4b). Das ist ein Schritt, den Adam von Fulda Dufay zuschrieb[1]. Er führte sogleich bis zum D weiter: in jenem *Contratenor trompette,* der nachträglich in eine Chanson hineinkomponiert wurde, wahrscheinlich 1434/35 von Dufay anläßlich eines Besuches am burgundischen Hof[2]. Es handelt sich wieder um den Harmonieträger-Stimmtypus, der nun den Höchstumfang von 2 Oktaven erreicht, mit Dreiklangszerlegungen in der üblichen Art (Beispiel 4c).

Die tonale Harmonik erweist sich auch in der Liedmotette als eine Kraft, die seit 1430 den Werkcharakter bestimmt und künstlerische Höchstleitungen heraufführt. Zu ihnen gehört die Bearbeitung der Marienantiphon *Alma redemptoris mater,* auf deren Harmonik besonders hingewiesen sei. Hier werden nicht nur, wie in der geselligen Musik, Subdominant- und Parallelklänge ausgewertet, sondern sogar Dominantseptakkorde verblüffend vorweggenommen[3]. Es ist wichtig, daß Dufay auf diesem Wege nicht weiterging. Die Harmonik wurde seit etwa 1440 Schritt für Schritt zurückgedrängt und vom Kontrapunkt abgelöst. Aber das Entdeckte ging nicht verloren. In der Festmotette *Nuper rosarum flores* zur Einweihung des Florentiner Domes 1436 erscheint vor der letzten Tenorperiode ein Zwischenspiel für Instrumente allein. Die prägnante Melodie, mit ihrer zweistimmig-akkordlichen Begleitung, bezeichnet einen Höhepunkt Dufayscher Harmonik[4].

Aus dem Dargelegten wird klar, daß die tonale Harmonik im 15. Jahrhundert mit der Instrumentalmusik zusammenhing. Von dort kam als wichtigstes Hilfsmittel der Harmonieträger, der anfangs mit der Zugtrompete verbunden war und aus ihr später die Posaune hervorgehen ließ[5]. Man führte die vokal-instrumentale Praxis des 14. Jahrhunderts fort. Erst nach 1440 dürfte sich die Vokalpolyphonie Schritt für Schritt langsam durchgesetzt haben, was mit dem Übergewicht des Kontrapunkts über die Harmonik endete. Immerhin war das neue Ideal überall vorbereitet, auch in der Liedmotette. Denn dort verkörperte sich das Harmonische in der Instrumentalbegleitung. Aber ebenso wichtig war der neue Charakter der Singstimme.

[1] BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 50.
[2] BESSELER, *Die Entstehung der Posaune,* AMl 1950. S. 28–30.
[3] BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 62–64.
[4] Die Stelle ist abgedruckt bei BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 167.
[5] BESSELER, *Die Entstehung der Posaune,* AMl 1950. S. 15–32.

In Dufays Liedmotetten ist gesanglich die Nähe der geselligen Musik spürbar. Die meisten Motive und typischen Wendungen stammen von dort, gehören zur Musiksprache um 1430. Man vermißt jedoch die neue, persönlich geprägte, gestalthafte Chansonmelodik (Beispiel 3). Das hängt damit zusammen, daß die Liedmotette nicht im $^3/_4$-Takt verläuft, sondern langsamer. Sämtliche in der Tabelle S. 16 genannten Stücke haben als Hauptbewegung das Tempus perfectum diminutum. Das ist der neue Rhythmus der Epoche, der langsamer verläuft als bisher die Prolatio, mit einer kantablen, ligaturenreichen Melodik verbunden ist und den Namen „Stromrhythmus" rechtfertigt[1]. Da die Durchbildung der niederländischen Polyphonie auf ihm beruht, wird er zweckmäßig von vornherein als $^6/_4$-Takt wiedergegeben, also das Verkürzungsmaß beim Umschreiben der Mensuralnotation an dieser Stelle von $^1/_4$ auf $^1/_2$ geändert, wie oben S. 4 dargelegt.

Der Stromrhythmus war bei der Analyse mehrstimmiger Musik entdeckt worden: als etwas Neues, womit um 1430 die Entwicklung der niederländischen Polyphonie begann. Die Grundregel des Vokalsatzes bis zum Palestrinastil, daß eine Dissonanz nur als Durchgang oder vorbereiteter Vorhalt zulässig sei, entsprang offenbar dem damals neu erforschten Zusammenklang mehrerer Stimmströme. Denn so mußte man das dem Stromrhythmus zugeordnete melodische Phänomen bezeichnen. Unabhängig hiervon ergab ein Überblick über die Grundformen der europäischen Melodik, daß die Neuzeit von dem uns gewohnten Instrumentalstil beherrscht war, frühere Epochen jedoch von einem andersartigen Singstil[2]. Sein Kernphänomen war das kontinuierliche Fließen der Stimme, wie es z. B. beim Choralgesang hervortrat, besonders klar im Proprium missae. Dort ergab die Verbindung von zwei-, drei- und mehrtönigen Gruppen oder ausgedehnten Melismen (Peter Wagners „Gruppenstil" und „Melismenstil") innerhalb des einstimmig-männlichen Singens den für die Gregorianik so charakteristischen „Stimmstrom".

Wenn die polyphone Musik nun zu etwas Ähnlichem vordrang, so war das kein Zufall, sondern bewußte Aufnahme des Chorals. Auch in dieser Hinsicht gingen die Engländer voran, da ihre Polyphonie, in der Hauptsache Kirchenmusik, längst von Choralmelodik durchdrungen war. Als Dufay nach ihrem Vorbild um 1427 die Missa Sancti Jacobi schrieb, verarbeitete er den Choral teils im Tenor, teils im Diskant. Das ergab einen neuen, auf dem Stimmstrom beruhenden Typus der Polyphonie, wobei der Choral allerdings nicht unverändert blieb. Erklang er im Diskant, so mischten sich seine Töne mit Formeln der übrigen Musik, auch der Chansonkunst. Was die Zeit suchte, war ein einheitlicher Gesamtstil für alle Bezirke der Musik. Als Grundlage dienten Stimmstrom und Choralgesang. Aber Errungenschaften der geselligen Kunst,

---

[1] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 129–133.

[2] H. Besseler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik,* Bericht über den Internat. Musikwiss. Kongreß Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 223–240.

wie die neue Chansonmelodik und tonale Harmonik, sollten einbezogen sein. In Rom trieb Dufay die Entwicklung innerhalb der Einzelgebiete mit größter Kraft voran. Gleichzeitig ist jedoch der Wille sichtbar, das Verschiedenartige zu einer neuen Sprache der Musik zu vereinigen.

Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik

Die Chanson R. 1545 von Blondel de Nesle und ihre mehrstimmigen Vertonungen

von

URSULA AARBURG

Blondel de Nesle, ein picardischer Trouvère von hohem Ruf, der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts seine Lieder komponierte[1], schuf eine Chanson d'amour mit dem Textbeginn *L'Amours dont sui espris* (R. 1545), die zu ihrer Zeit außerordentlich beliebt gewesen sein muß. Wir kennen außer einer geistlichen Nachdichtung mit gleichen Anfangsworten (R. 1546), – von Gautier de Coinci um 1227[2] verfaßt – noch zwei Conductus, die gleichfalls Form und Melodie mit Blondel gemeinsam haben. Die französische Nachdichtung von Gautier und die beiden Conductus sind in zwei mehrstimmigen Sätzen verschiedenartiger Struktur erhalten, die uns interessante Aufschlüsse über die Kompositionstechnik des Mittelalters geben.

Zur Bibliographie der beiden altfranzösischen Lieder ist Hans Spankes Neubearbeitung des Raynaudschen Liederverzeichnisses, Leiden 1955[3], heranzuziehen und durch folgende Angaben zu ergänzen:

R. 1545: *L'Amours dont sui espris / Me semont de chanter,* Chanson d'Amour von Blondel de Nesle. Die Notation der Mss M, T, O und der Mss-Familie KNPX zeigt eine einheitliche Melodiefassung, die von Hs. V dagegen eine völlig korrumpierte Lesart[4]. Die Melodie von K gaben heraus: P. Aubry, Le chansonnier de l'Arsenal, 1911, Bd. II, S. 38 und H. Husmann in Mf V, 1952, S. 128; die von O: J. B. Beck, Le chansonnier Cangé, 1927, Bd. II, S. 184; die von M und O: F. Gennrich, ZfMw. XI, 1929, S. 336 ff.

---

[1] Fr. Gennrich, Art. *Blondel* in MGG I, Sp. 1940 ff.

[2] Siehe S. 21, Anm. 1.

[3] Vgl. Gennrichs Besprechung in Mf X, 1957, 151 ff. Daß Spanke bei den Gautier de Coinci-Mss statt γ II nur II schreibt, findet Gennrich S. 153 „unzulänglich", aber das γ erübrigt sich ja, weil Spanke sonst keine griech. Buchstaben verwendet. Seine Bezeichnung ist praktischer, so daß wir sie übernehmen. Übrigens haben sich Gennrichs Gautier-Sigel nicht in der Romanistik durchgesetzt, wie Spanke meint, sondern sind seit den dreißiger Jahren durch Großbuchstaben ersetzt worden.

[4] Verderbte Lesarten begegnen außerordentlich häufig in V. Es wäre an der Zeit, dieses Ms systematisch zu untersuchen, um die brauchbaren Melodien von den unbrauchbaren abzusondern.

R. 1546: *L'Amours dont sui espris / De chanter me semont,* Chanson à la Vierge von Gautier de Coinci, an vierter Stelle eingefügt in den Liederzyklus, der das zweite Buch von Gautier's berühmten *Miracles de Nostre Dame* eröffnet, das dieser nach 1224/5 und vor 1230[1] verfaßt hat. Die Mss I[2], II, III, IV, V, X (2 st.) und XIX zeigen dieselbe Melodiefassung wie R. 1545. In VIII und XI stimmen nur die Verse 1–6 mit R. 1545 überein – in der Folge werden V. 2, 5 und 6 sinnlos aneinandergereiht: vermutlich kannte einer der Notatoren nur den Liedanfang und ergänzte den Rest nach Gutdünken. Hs. XV bringt das Lied zweimal: auf fol. 16 b ohne Notation, auf fol. 146 b mit einer apokryphen fingierten und sinnlosen Melodie. – Einen Abdruck der Fassungen II und X bringt F. Gennrich, a.a.O., S. 336 ff.

Wir fügen hier noch die Bibliographie der beiden mittellateinischen Conductus an:

AH. 21, 176[3]: *Procurans odium / Effectu proprio,* anonymer Conductus weltlichen Inhalts. Mss: B = München, StsB. Cod. lat. 4660 (Carmina burana-Ms) 47', (ohne Not.), F = Florenz, B. Laur., Plut. 29. 1, 226 (dreistimmig), J = Cambridge, Jesus Coll., Ms. 18, 1 (dreistimmig, fragm.), Mü = München, StsB., Cod. lat. 5539 (Diessen) 38 (zweistimmig, Str. 2 einstimmig), Ma = Madrid, BN, Hh 167, fol. 124 (zweistimmig). Alle Mss mit Notation bringen als Tenor die Melodie von R. 1545. Mü, Ma und F haben einheitliche Duplumfassungen, das Duplum hingegen von J weicht ab, ebenso das Triplum von dem in F. Dieser Conductus ist also in zwei mehrstimmigen Fassungen erhalten: Mü, Ma und F einerseits und Fassung J anderseits, die mit der zweistimmigen von R. 1546 in X und mit der dreistimmigen von AH. 20, 16 in W_1 übereinstimmt. – Einen Facsimile-Abdruck von F bringt F. Gennrich, a.a.O., S. 334 f., und 336 ff. einen Melodieabdruck der Fassungen F, Ma, Mü, sowie S. 341 Fassung J; einen Abdruck von F bringt H. Husmann, a.a.O., S. 124 f. Näheres zu den Textausgaben des Conductus s. bei Hilka-Schumann, Carmina burana I, 1, S. 29, dort auch eine kritische Textausgabe.

AH. 20, 16: *Purgator criminum / De patris dextera,* anonymer Conductus geistlichen Inhalts. Mss ohne Notation: Graz, UB., Ms. 258, Nr. 10; Oxford, Bodleian Library, Add. A. 44, 65, und Rawlinson C. 510, 15. Eine dreistimmige Fassung, mit J und X übereinstimmend (s. o.), bringt W_1 = Wolfenbüttel, Helmst. 628, 80. Facsimile von W_1 bei Gennrich, a.a.O., S. 332 f., und J. H. Baxter, An Old St. Andrews Music Book, 1931, f. 80. Abdruck der Fassung W_1 s. Gennrich, a.a.O., S. 336 ff. und Husmann, a.a.O., S. 123 f. Textpublikationen gibt E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus, 1939, S. 69, an.

Alle Lieder bestehen aus Sechssilbnern in folgender Reimanordnung: a b : || a b a b | b a b. Die dorische Melodie ist als Laiausschnitt II geformt (s. Gennrich, Formenlehre 1932, S. 208 ff.), sie zeigt also zwei Hauptabschnitte (Dop-

---

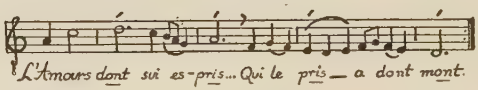
[1] Nach Arlette Ducrot-Granderye entstand das zweite Buch der *Miracles* zwischen 1223 und 1227; da aber V. F. Koenig in Modern Philology 35, 1938, 357 f., und nach ihm Eva Vilamo-Pentti das *Miracle de saint Hyldefonse* auf das Jahr 1224 beziehen, ist das Anfangsdatum des zweiten Buches später als 1223 anzusetzen: „en 1224, au plus tôt"; vgl. T. Nurmela in Neuphilol. Mittlgen 57, 1956, 101 (dort auch nähere Literaturangaben). Daß das Abschlußdatum des zweiten Buches vor 1230 liegen muß, belegt Nurmela, a.a.O., 101 f. Gennrich gibt in seinem MGG-Artikel Gautier de Coinci nur die von A. Ducrot vermuteten Daten an.

[2] Paris, Bibl. nat., f. frç. nouv. acq. 24541, f. 116 r°.

[3] AH = Dreves-Blume-Bannister, *Analecta hymnica* . . ., Leipzig 1886–1922; 21 = Bandnummer, 176 = Liednummer.

pelversikel), die im ersten Falle symmetrisch, im zweiten Falle fast symmetrisch gegliedert sind. Hier die Formel in grobem Umriß: A B :|| C D E F | C D G (G = E + F bzw. E + B). Eine genauere Analyse geben wir u. S. 27 ff. – Blondels Lied besteht aus 5 Strophen (2 cobl. dobl. + 1 cobla sing.), Gautiers Lied und *Purgator criminum* aus 5 einzeln reimenden Strophen und *Procurans odium* aus 2 gleich reimenden Strophen. Zur Versrhythmik von *Procurans odium* bemerkt O. Schumann, a. a. O., II, 1, S. 22: „Die Strophe besteht aus 5 . . . rhythmischen Asklepiadeern ('Alexandrinern') mit Zäsurreim . . ., vor der letzten Langzeile eingeschoben eine . . . Halbzeile; Schema also: 4 × (6 ⏑-a + 6 ⏑-b) + 6 ⏑-b + 6 ⏑-a + 6 ⏑-b." Diesem Versmodell würde musikalisch der 2. Modus entsprechen, in dem Gennrich a. a. O., S. 336 ff. auch sämtliche Melodien interpretiert. Aubry und Beck (s. Bibliographie von R. 1545) wählten zuvor jedoch den 1. Modus. Husmann, a. a. O., S. 123 ff., gelang in einer minutiösen Untersuchung der Nachweis, daß die Melodie sinnvoll nur im 4. Modus interpretiert werden könne. E. Jammers schließt sich in seinen „Anfängen der abendländischen Musik" (Straßburg 1955, S. 47 f.) dieser Interpretation an und fügt noch einige rhythmische Besserungsvorschläge hinzu. Husmann argumentiert vor allem mit dem unmißverständlichen Notationsbefund in W_1 (und auch F)[1], doch spricht auch die Motivbildung der Melodie, insbesondere die Duplumgestaltung in F, Ma und Mü, wie wir noch sehen werden, sowie die Textgestaltung aller vier Dichtungen mit häufigen Zäsuren nach der dritten Silbe und Binnenreimen bzw. -assonanzen[2], ausdrücklich gegen die zweigliedrige Taktordnung des 2. Modus. Es ist nur die Frage, ob besser auftaktiger 3. Modus oder 4. Modus zu wählen ist. Der auftaktige 3. Modus scheint an sich geeigneter, da Reim bzw. Binnenreim hier mit dem „guten Taktteil" zusammentreffen[3]:

1



Andererseits veranschaulicht der 4. Modus die Geschlossenheit der einzelnen melodischen Motive besser:

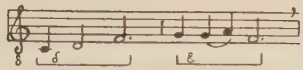
---

[1] Wichtig ist in dieser Frage auch die Handschrift Ma, die als jeweils dritte Note fast in allen Versen eine maximaähnliche Note schreibt. Die Schreibung der frühmensuralen Handschrift O gibt dagegen keinen Aufschluß; nur die Verse 5/9 und 6/10 sind konsequent im 1. Modus notiert.

[2] Am kunstvollsten ist in dieser Hinsicht Gautiers Lied gebildet. In der ersten Strophe ist durchgängig mit der Verszäsur auch ein Wort abgeschlossen (dgl. in Blondels 1. Strophe) und zu den Endreimen *-is* und *ont* treten hier Binnenreime bzw. -assonanzen auf *-is* und *-ont* bzw. *-i* und *-o*. Man beachte auch die Satzumstellung der 2. Zeile *De chanter / me semont* statt *Me semont / de chanter* bei Blondel. *Procurans odium* und *Purgator criminum* haben nicht immer Wortzäsur nach der 3. Silbe, und Binnenassonanzen sind seltener.

[3] Vgl. zu solchen grundsätzlichen Fragen Gennrich, *Zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie,* Mf VII, 1954, 166 ff.

2



Aber wie dem auch sei: eine klare Entscheidung vermochten wohl auch die mittelalterlichen Theoretiker nicht zu geben, wenn wir uns Francos erinnern, der gelegentlich einen auftaktigen 1. Modus als 2. Modus bezeichnet hat[1]. So scheint auch die Polemik Gennrichs in Mf VII (1954, S. 166–172) gegen Husmann irrelevant: an der Tatsache der rhythmischen (und melodischen) Symmetrie dieser Verse ändert sie nichts, ob man nun eine Nebenform des 2. Modus (Gennrich)[2] oder 4. Modus (Husmann) oder auftaktigen 3. Modus (wozu ich neige) annimmt. Gennrichs Schreibung hat freilich den Nachteil, daß dem melodisch wichtigen Kadenztakt[3] nur eine Viertelnote zugebilligt wird. Abgesehen davon, daß dieser kurze Notenwert dem Zeugnis der Hs W_1 widerspricht, liegt kein zwingender Grund vor, hier nicht auch eine Longa zu setzen. Das mensurale Beispiel, das Gennrich S. 168 abdruckt und überträgt, enthält ebenfalls einen symmetrisch gegliederten Sechssilbner, dessen Kadenznote einwandfrei erkennbar als Longa notiert ist, wiewohl 2. Modus vorliegt. In weiteren mensuralen Belegen, die Gennrich S. 169–173 heranzieht, überwiegt bei weitem der Longa-Kadenztakt. Da nun schwierig zu entscheiden ist, ob 4. oder auftaktiger 3. Modus vorliegt, schlage ich als Kompromißlösung vor, die Abfolge

3

unangetastet zu lassen, die Taktstriche – ein moderner Notbehelf[4] – jedoch so zu setzen, daß die Modusart nach Wunsch ablesbar ist (s. das Beispiel weiter unten).

Natürlich ist noch die Frage zu stellen, ob auch Blondel (und nach ihm Gautier) seine Singweise so rhythmisierte wie der Conductus-Komponist, ob nicht, wenn die Erstfassung der Melodie von Blondel stammt, der Conductus-

---

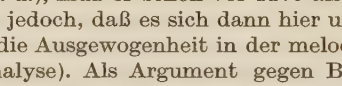
[1] Vgl. S. 45 des hochinteressanten Buches von A. M. Michalitschke, *Theorie des Modus,* Regensburg 1923, das seines expressionistisch verunklarten Stils wegen bisher kaum recht gewürdigt worden ist.

[2] Daß Gennrich „inzwischen die Richtigkeit [von Husmanns] Übertragungen im 4. Modus anerkannt" habe, wie dieser in Mf IX, 1956, S. 203, hinsichtlich L. Schrades Übertragung behauptet, stimmt allerdings nicht. Gennrich wandte sich in Mf VII, 166 ff. und 174, ausdrücklich gegen Husmanns 4. Modus.

[3] Die Kadenznote trägt den Versreim und steht deshalb vor den anderen Noten exponierter da. Außerdem ist sie der Endpunkt einer vorbereitenden, neumatischen Melodiebewegung, die oft schon vor der Paenultima einsetzt und im Finalton ausklingt. (Vgl. die unten gegebene Melodieanalyse und meine anderen Analysen in ZfdA 88, 1957, H. 3, und in Mf X, 1957, S. 213 f., u. XI, 1958, S. 140 f.) Zur *mora ultimae vocis* vgl. auch Michalitschke, a.a.O., S. 47.

[4] Vgl. Aarburg, *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe,* Düsseldorf 1956, S. 8 f.

Komponist die Melodie für seine mehrstimmige Komposition rhythmisch zubereitete[1]. Daß aber auch für Blondels und Gautiers Melodie symmetrische Rhythmusgestaltung zutrifft, bestätigen die oben schon erwähnte Textversgestaltung mit Binnenreimen und die musikalische Motivbildung, wie wir unten noch sehen werden. Auch Blondels Lied R. 1924 ist höchstwahrscheinlich genau wie die mittellateinische Nachdichtung AH. 20, 83 *Ver pacis aperit* von Gautier de Châtillon im 4. Modus zu interpretieren, wie Husmann S. 129 zeigte[2]. Aber auch R. 620, in dessen Geleitstrophe Blondel sich als Autor nennt, ist symmetrisch gebildet: die zehnsilbigen Verse haben nicht, wie meist üblich, eine Zäsur nach der vierten, sondern nach der fünften Silbe, sind also in zwei gleiche Hälften geteilt[3]:



Wir geben hier zunächst die kritische Ausgabe[4] der Melodie und ihrer mehrstimmigen Fassungen.

---

[1] Zur Tatsache, daß mittelalterliche Kompositionen „legitimerweise in verschiedenen rhythmischen Fassungen gesungen werden konnten", vgl. J. Handschin in Acta XXIV, 1952, 125, und zur *transmutatio modi* M. Bukofzer in MGG III, 1954, 566.

[2] *Ver pacis aperit* bezieht sich auf die Königskrönung am 1. Nov. 1179, vgl. L. Schrade, *Political compositions in french music of the 12th and 13th centuries* in Annales musicologiques I, 1953, S. 18 ff. Falls Blondel der Melodieerfinder ist (was Schrade bestreitet, s. u.), muß er schon vor 1179 als Komponist bekannt gewesen sein. Anzunehmen ist jedoch, daß es sich dann hier um eine Jugendarbeit handelt, die bei weitem nicht die Ausgewogenheit in der melodischen Motivarbeit zeigt wie R. 1545 (s. u. die Analyse). Als Argument gegen Blondels Autorschaft zitiert L. Schrade, a.a.O., S. 40 f., die übereinstimmenden Schlußpartien der auch zur Krönung verwandten Antiphon *Unxerunt Salomonem* und des Krönungsconductus *Ver pacis aperit,* ohne freilich zu bemerken, daß diese Schlußfloskel (Substanz [f] ga-c'hag) nicht nur hier begegnet, sondern so gut wie in jeder mixolydischen Melodie des Mittelalters. Blondel verwendet sie durchgängig in seinen zwölf mixolydischen Weisen, ja, er baut aus diesem formelhaften Grundstoff ganze Melodien (R. 1897 a, R. 1618), wie ich in meiner Diss. *Die Singweisen des Blondel,* Ffm 1946, S. 311 ff., 358 ff. u. 388 ff. ausführlich dargelegt habe. Vgl. auch meinen Beitrag *Die Laissenmelodie zu Aucassin et Nicolette* in Mf XI, 1958, S. 138 ff., in dem unsere Formel durch das ganze Mittelalter verfolgt wird, und meine kurz vor dem Abschluß stehende Studie *Ein mittelalterlicher Melodietypus.* Es ist erstaunlich, daß aus solchen typischen Motivgleichheiten in der neueren Literatur oft Schlüsse gezogen werden, die m. E. ungerechtfertigt sind; vgl. meine Einwände gegen Huisman-Gennrich, ZfdA 87, 1956, S. 44 f., und im Beitrag *Walthers Palästinaweise,* ZfdA 89, 1958; auch Bittinger geht in seinen Folgerungen zu weit, wenn er aus dem Vorkommen gleicher Motive auf denselben Verfasser schließen will (Zs. f. rom. Phil. 69, 1953, S. 192 ff.; s. Aarburg in Jb. f. Liturgik u. Hymnologie III, 1958).

[3] Ausgabe und Analyse s. Aarburg, Diss. S. 150 ff. u. 354 ff.

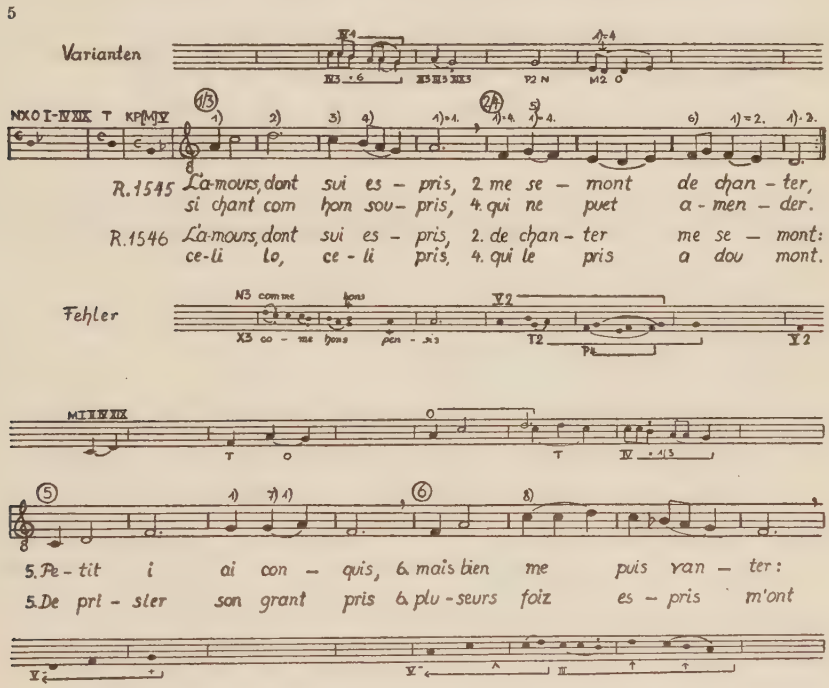
[4] Zu den editionstechnischen Fragen der Ausgabe s. meinen Beitrag *Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien,* Mf X, 1957, S. 209 ff., dort auch die Erklärung der bei fehlerhaften Stellen verwendeten Zeichen. Die auf Anmerkungen verweisenden Zahlen über Noten der Grundfassung sind in der Regel nur dort eingesetzt, wo geringfügige Abweichungen, meist also Plikenschreibungen, vorliegen. Die wichtige-

I. Grundfassung von R. 1545 (Blondel) nach den Mss KNPX M T O und von R. 1546 (Gautier) nach den Mss I II III IV V XIX.

Für R. 1545 berücksichtigen wir nicht die korrumpierte Lesart V[1], für R. 1546 nicht die Lesarten VIII, XI und XV[1] aus den oben angegebenen Gründen. Die zweistimmige Fassung von X wird unten unter II. mitgeteilt. Ms I bringt die Melodie über den beiden ersten Strophen und über der dritten Strophe bis zur zweiten Silbe von Zeile 3 (als I', I'', I''' bezeichnet). Die Schreibung von I ist nicht mensural.

Melodielage: Alle Fassungen untransponiert mit häufiger Erniedrigung des h zu b in den f-modal betonten Partien der Melodie. (Zu den Akzidentien von Ms I s. S. 26, Anm. 4.)

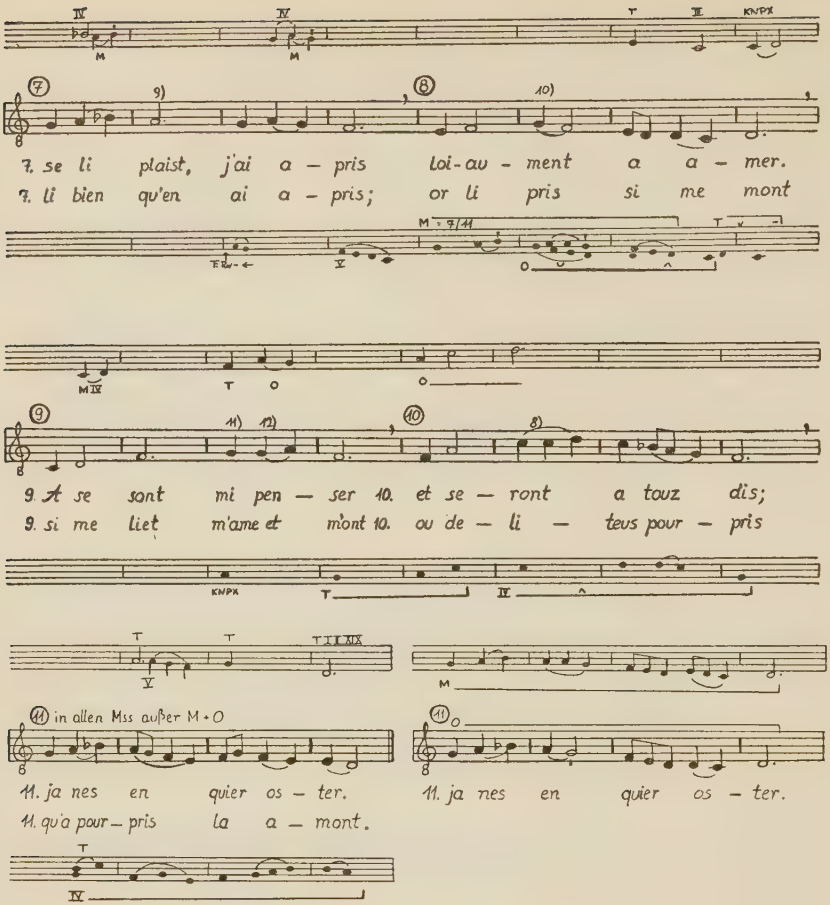
Texte: R. 1545 nach L. Wiese, Die Lieder des Blondel de Nesle, 1904, S. 129, R. 1546 nach A. Långfors, Mélanges . . . II in Romania 53, 1927, 508 f.[2]



ren Abweichungen dagegen sind im Varianten- bzw. im Fehlersystem untergebracht. Plizierte Noten werden stets ausgeschrieben und durch einen kleinen Strich gekennzeichnet. Wir verwenden nicht mittelalterliche, sondern moderne Tonbuchstaben.

[1] Edition dieser Melodien s. bei Aarburg, Diss. S. 165 ff und 169 ff.

[2] Die neue Ausgabe von V. F. Koenig, *Les Miracles de Nostre Dame,* deren I. Band 1955 in Genf erschien, ist noch nicht soweit vorgeschritten, so daß wir auf den Text von Långfors zurückgreifen müssen.



1) Lücke in Ms M; folgt noch eine Zahl, so gibt sie den betr. Mv an, in dem die Lücke vorkommt.
2) In X 1 ist das d' zweimal notiert, da der Text nach *dont* ein zusätzliches *me* enthält. (In Ms XI ruft der Textzusatz eine Tonverschiebung hervor, s. Aarburg, Diss. S. 169.)
3) KNPX haben c' + pl. desc.
4) I zeichnet als einziges von 18 Mss hier schon ein b vor. Wir lassen es auf Grund der überwiegenden Mehrheit beim h.
5) g + pl. desc. haben: M 2, K, P 4, X 2, I, II, III 2, IV 2, V 4, XIX.
6) f + pl. asc. haben: M, T 4, I' 2, I''' 2.
7) XIX: g + a + pl. desc.
8) M: c' + d'.
9) Der Textator von XIX schrieb versehentlich zweimal *qu'en* und der Notator entsprechend zweimal a.
10) KNPX: g + g + pl. desc.; II, XIX: g + g + f; T: g + pl. desc.; IV: g, über *si* fe; I' und I'': ed, dafür als nächste Ligatur aber statt ed: g + f + f + pl. desc.
11) I': zweimal g, da der Notator Elision übersah.
12) KNPX: g + g + a; IV notiert ga doppelt, da der Text eine überzählige Silbe enthält.

Die Abweichungen: Diese 13 Fassungen sind erstaunlich einheitlich überliefert. Korrespondierende Varianten, d. h. solche, die regelmäßig in korrespondierenden Melodieversen auftreten und deshalb unser besonderes Interesse beanspruchen dürfen [1], sind nur in folgenden Fällen festzustellen: M und IV haben in Mv (= Melodievers) 5/9 eine Binaria cd statt d (II und XIX haben diese Binaria nur in Mv 5), T hat f statt g und O ag statt ga im gleichen Mv. Es scheint, als sollten diese Varianten die tonale Strukturbasis d-f-a-c' stärken gegen den Einfluß des g (vgl. die Melodieanalyse weiter unten). Die Variante von O kann freilich auch als Angleichung an Mv 7 aufgefaßt werden, da solche Varianten typisch für O sind. Auch die Variante O in Mv 6/10 ist als Motivbeziehung zu Mv 1/3 aufzufassen [2]. Interessant ist die zwiefach überlieferte Liedkadenz. O und M stehen, da sie den Schlußvers aus der 1. Hälfte von Mv 7 und aus der 2. Hälfte von Mv 8 bilden, der übrigen Tradition gegenüber, die den Schlußteil von Mv 2/4 wieder aufnimmt.

Charakteristik der Mss: Da die Melodie von allen Mss sehr einheitlich überliefert wird, sind außer der zusammengehörigen Gruppe KNPX kaum enge Verwandtschaften festzustellen. Nur die Mss VIII und XI überliefern die gleiche korrumpierte Fassung (s. o. in der Bibliographie) und sind also eng miteinander verwandt, was die romanistische Forschung bestätigt [3]. Die Doppelfassung des Schlußverses weist auf zwei Gruppen: OM einerseits, die übrigen Hss anderseits. Die genannten Abweichungen in O sind typisch für den formalen Rationalismus dieser Überlieferung. Die Varianten im Mv 5/9 der Mss T, M und IV können vielleicht, wenn sie anderweitig noch öfter zu belegen sind, Auskunft über die tonale Auffassung dieser Mss geben. Ms T zeigt in Mv 2/4 und 11 eine schlichtere Fassung als die anderen Mss. Seine Melodieaufzeichnung enthält eine Reihe von Schreiberversehen. Sehr flüchtig notiert sind die Gautier-Mss außer I und XIX. K bietet wie so oft eine fast fehlerfreie Überlieferung.

Eine genauere Analyse der Melodie ergibt, daß die rhythmisch-metrische Symmetrie der einzelnen Verse mit der musikalischen Motivbildung übereinstimmt. Die ganze Melodie besteht aus *Dreisilbenmotiven* [4], die in ihrem Auf und Ab stets paarweise zusammengehören wie Frage und Antwort. Schon die erste Zeile zeigt dies: der Anstieg wird sogleich wieder durch einen Abstieg ausgeglichen und scheinbar einem Ruhepunkt, einer äolischen Kadenz mit der typischen Untersekund zugeführt (Motive α und β, s. u.). Das β-Motiv ist jedoch zwiegesichtig, seine Abschlußkraft ist nicht vollkommen, es verlangt nach einer nachhaltigeren Kadenzierung, die durch das zweimalige γ-Motiv mit allem Nachdruck gegeben wird [5]. Wenn wir die apertum-, also offenen

---

[1] Vgl. den Abschnitt *Besprechung der Varianten* in meinem erwähnten Beitrag *Muster für die Edition . . .*, Mf X, 1957.

[2] Die Tendenz, die melodische Gestalt zugunsten einer besseren formalen Rundung abzuwandeln, ist immer wieder in O zu beobachten; vgl. meine Diss. S. 62.

[3] V. F. Koenig, a.a.O., S. XXXIX unter *groupe CG*.

[4] Es ist grundsätzlich zu fragen, ob der Terminus *Motiv* bei einer mehr formelhaft bestimmten Melodik angebracht sei. Ich möchte die Frage für mehr kunsthaft geprägte Melodien bejahen, da hier der Formelvorrat offenkundig bewußt verarbeitet, modifiziert und mit bestimmten Funktionen für die Formung des Ganzen ausgestattet wird. Vgl. meine Bemerkungen zur *Zeilenmelodik* am Schlusse der Studie *Wort und Weise im Wiener Hofton*, ZfdA 88, 1957, H. 3.

[5] Melodieverse, die nur aus einer Kadenzformel gebildet sind, sind typisch für mittelalterliche Lieder. Vgl. das Beispiel in meinem Beitrag *Muster für die Edition . . .*, Mf X, 1957.

Motive mit dem Zeichen < und die clausum-, also beschließenden Motive mit dem Zeichen > symbolisieren, ergibt sich der Ablauf dieser Strophengruppe aus folgender Formel:

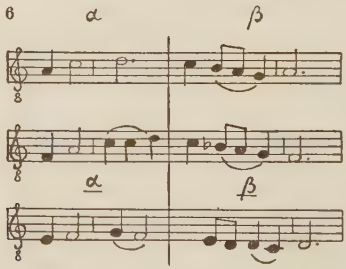
$$\alpha < > \beta < \mid \gamma < > \gamma \;\Big|\; \alpha < > \beta < \mid \gamma < > \gamma \;\Big\|$$

Wir sehen, die gleichen Kräfte, die im einzelnen Vers wirken, wiederholen sich im Zeilenpaar. Mit dem Abschluß dieser Strophengruppe wird gleichzeitig die dorische Tonart befestigt, die aus dem zwielichtigen Liedbeginn durchaus nicht sicher gehört werden konnte.

Als Initium der zweiten Hauptgruppe erklingt ein neues apertum-Motiv, das wir δ nennen. Das Antwortmotiv ε befestigt den Ton F, der weiterhin durch den leicht abgewandelten $\alpha\beta$-Komplex großes Gewicht als Basiston der lydischen Struktur f-a-cd erhält. Auch dieses Zeilenpaar vollzieht also im Großen das Wechselspiel von Spannung und Entspannung. Doch ist die Entspannung nicht vollkommen; die Befestigung der F-Basis kann, nachdem bereits zweimal die D-Basis als Gruppenschluß erklungen ist, nur den Charakter einer vorübergehenden Modulation tragen, die ihrerseits wieder der Rückführung in die Grundtonart bedarf. Dies vollzieht der 8. Vers, der fast genau den Initialvers des Liedes in Quintversetzung wiederaufnimmt. So überwölbt das Prinzip des melodisch-tonalen Auf und Ab nicht nur die Zeile und das Zeilenpaar, sondern auch einen ganzen Gruppenkomplex:

Die abschließende Gruppe hebt wie die gerade verklungene an, bringt dann aber die Verse 7 und 8 in einer Zeile konzentriert (in der Fassung von M und O) bzw. übernimmt statt des Schlußmotivs von 8 das der ersten Hauptgruppe (in der K-Gruppe, in T und in den Gautier-Mss).

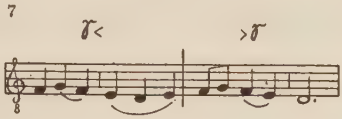
Die tonale Substanz des Liedes besteht aus den Tönen d-f-(g)-a-c' [1]. Fast alle Motive lassen sich auf dieses Grundmaterial zurückführen. Den oberen Ausschnitt a-c'-d' bringt der Motivkomplex $\alpha\beta$; seine Varianten nehmen das f hinzu oder versetzen die ganze Tonfolge um eine Quinte nach unten:



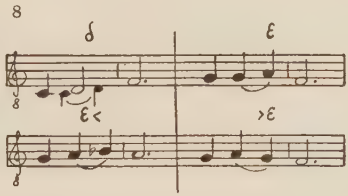
[1] Vgl. Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 63.

Die Quintversetzung erklingt nicht notengetreu. Das ist mit der Tendenz zu einer weiteren Modulation (außer der nach F) in Zusammenhang zu bringen. In dorischen Melodien ist oft, ja meist ein Überwechseln von der cd-f-a-Struktur in die c-e-ga-Struktur, ins Jonisch-Äolische also, zu beobachten[1]. Unser zweiter Hauptabschnitt nun setzt mit c ein und bringt sogleich an prononcierter Stelle (Mv 5) das g. Doch wird dieser Ton wieder durch die stark hervorklingende F-Struktur verdrängt. Aber in Mv 7 tritt er von neuem und kräftiger auf. Der nachfolgende Kadenzvers setzt folgerichtig die Töne dieser „antidorischen" Struktur, e und g, an die melodisch exponierten Stellen. Erst die Pänultima bereitet mit den struktureigenen Tönen d und c den dorischen Schluß vor. Beachtenswert sind jene Varianten, die offenkundig den tonalen Einfluß des g zu schmälern suchen (s. o. u. Besprechung der Abweichungen und Handschriften-Charakteristik).

Der Motivkomplex $\alpha\beta$ wird durch die apertum- und clausum-Form des γ-Motivs ergänzt, dem die Strukturtöne f und d, andeutungsweise auch g, zugrunde liegen:



Dem unteren Bereich der d-f-a-c'-Struktur entstammt das δ-Motiv, dem mittleren Bereich das zugehörige ε-Motiv und seine verschiedenen Abwandlungen:



Das Motiv ε beginnt wie eine Quinttransposition von δ. Dies wird einesteils bestätigt durch die Variante c cd, andernteils durch die mehrstimmige Fassung II, die ganz folgerichtig beide Motive übereinanderstellt (s. u.).

Die absteigenden Motive sind in der Regel tonreicher[2], besonders die Gruppenkadenzen von Mv 2/4 und 8 und vor allem die Liedkadenz, deren Varianten

---

[1] Vgl. Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* Bd. II, 1935, S. 28 f.; Aarburg, *Wechselbeziehungen zwischen Motiv und Tonart,* Kongreßber. Lüneburg 1950, S. 64 f., und Mf X, 1957, S. 213, Abschn. *Liedanalyse.*

[2] Im mittelalterlichen Liede werden pentatonische Aufschwünge gern durch diatonisch breitere Kadenzen ausgeglichen. Vgl. dazu das Thema der *Inventio VIII* von J. S. Bach, und H. J. Moser, *Das Gesetz des melodischen Gegenstoßes,* Jb. d. Akad. f. Kirchen-u. Schulmusik IV, 1931, S. 13 ff., dgl. meine Diss. 302 ff.

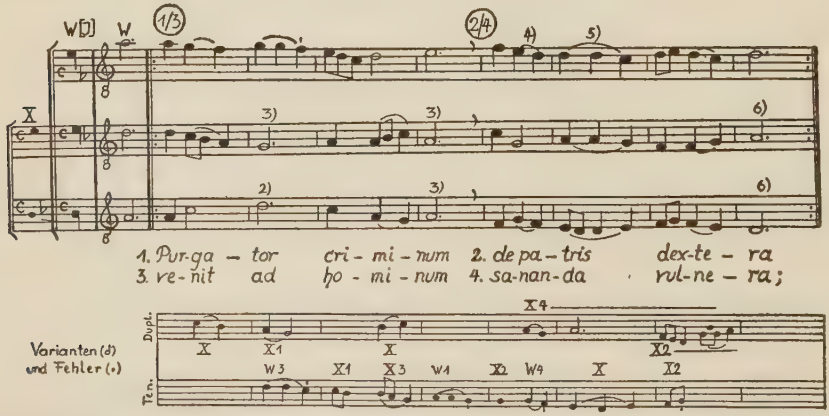
zu beachten sind. Diese Erscheinung ist typisch für den überwiegenden Teil des mittelalterlichen Liedgutes. Sie ist Ausdruck für einen final, also auf die Kadenzen hin ausgerichteten Singstil, der den Reimen und namentlich den Gruppenschlüssen durch stärkere Tonumspielung mehr Gewicht verleiht und dadurch die Strophenform sinnfällig betont.

Das Tonmaterial dieses Liedes ist denkbar einfach. Aus dem gleichen Stoff sind z. B. auch die Lieder *Mayenzit / ane nit* von Pseudo-Neidhart (Dreisilbenmotive und Hervorkehren des Tones g im Mittelteil!) und *Nach der senenden klage* von Wizlav von Rügen gebildet[1]. In diesen Melodien freilich wird der pentatonische Grundstoff gleichsam unbehauen verarbeitet, während Blondel ihm durch geschicktes Ausschmücken Glätte und Gefälligkeit gibt und durch eine kunstvolle Formgebung – mit ihrem ausgewogenen Wechselspiel von Anspannung und Entspannung – den gegebenen Rohstoff vorbildlich gestaltet. Dies ist der Melodiebau:

$\alpha\beta\ \gamma\gamma$:	$\delta\varepsilon\ \alpha\beta\ \varepsilon\varepsilon\ \underline{\alpha\beta}$	$\delta\varepsilon\ \alpha\beta\ \underset{(\varepsilon\gamma)}{\underline{\varepsilon\beta}}$
6a 6b :	6a 6b 6a 6b	6b 6a 6b

II. Grundfassung des anonymen Conductus AH. 20,16 nach Ms W_1, des anonymen Conductus AH. 21,176 nach Ms J und des Marienliedes R. 1546 von Gautier de Coinci in der zweistimmigen Fassung von Ms X.

Die Überlieferung von J setzt erst in Mv 7 ein[2].
Melodielage: Alle Fassungen untransponiert.
Texte: AH. 20, 16 nach Analecta hymnica Bd. 20, S. 48; AH. 21, 176 s. u. III; R. 1546 s. u. I.



[1] *Mayenzit* wurde zuletzt von Gennrich, *Troubadours, Trouvères* . . . Das Musikwerk, Köln 1951, S. 55 abgedruckt. Zum Liede Wizlavs vgl. R. J. Taylor, *A Song by Prince Wizlav of Rügen*, The Modern Language Review 46, 1951, S. 31 ff.

[2] Fassung J war mir nicht in der Hs zugänglich; ich drucke sie nach Ludwigs Abschrift bei Gennrich, ZfMw XI, S. 341, ab.

5. cog-nos – ce do-mi – num 6. iu-dae-a mi-se – ra
9. nec mun-dant sce-le – ra 10. ri-tus li – ba-mi – num

Lücke in J5+6; in J9 + 10 sind Tenor u. Duplum vollständig, das Triplum teilweise erhalten.

[Lücke im Triplum von J9 und 10]

7. lex ha – bet ter-mi – num, 8. re-ce – dunt re-te – ra,

Lücke in J reicht bis]; Tenor u. Duplum ab hier vollständig, das Triplum teilweise erhalten.

[Lücke im Triplum von J]

11. nec le-gis li – te – ra.

[Lücke in J]

11. nec le-gis li – te – ra.

la [a·] mont

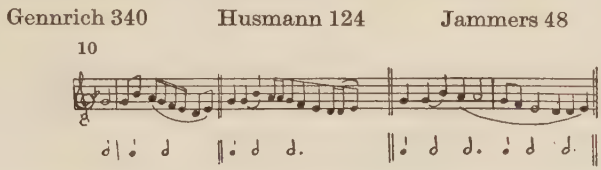
1. Dieser Ton ist in W als Doppelnote (zu den verschiedenen Formen s. Husmann in Mf 5, 124) geschrieben, was eine perfekte Longa anzeigt.
2. In W 1 Doppelnote.
3. In W 3 Doppelnote.
4. In W 4 e' + pl. d.
5. In W 2 Doppelnote + pl. d.
6. Im Parallelvers Doppelnote.
7. In W 5 Doppelnote.
8. In X 9 wird diese Ligatur in 2 Simplices geteilt, da die Elision der Silbe (*m'a-*) *me* übersehen wurde.
9. In X 6: c' c' + pl. d., in J 10: c' + pl. d.
10. In J 10 zwei Simplices a g, da der Text eine Silbe zuviel enthält.
11. In J 10 zwei Simplices a b, s. 10.
12. In W 6 Doppelnote.
13. Der Notenkörper ist besonders lang gezogen!

Die Abweichungen; Charakteristik der Mss: Die Fassung X steckt voller Fehler und Flüchtigkeiten und wäre ohne die vergleichende Betrachtung der Lesarten von W und J überhaupt nicht brauchbar. Ein großer Teil der Fehler besteht in Sekund- und Terzverlagerungen, ein anderer in versehentlichem Zusammenschluß von Tönen oberhalb einer Silbe, die eigentlich zwei Silben ausstatten sollten (s. Mv 6 und 11). Ms W ist verhältnismäßig sorgfältig notiert; nur Mv 5/9 zeigt eine Abweichung im Triplum, die um so auffälliger ist, als W sonst alle Parallelverse gleichmäßig schreibt. Das gibt uns wohl das Recht, die Verse einander anzugleichen. Daß Mv 5 die richtige Fassung bringt, ist aus folgenden Gründen anzunehmen: der Komponist ist offensichtlich bemüht, mindestens in zwei Stimmen Gegenbewegung walten zu lassen, die Lesart W 9 bringt jedoch Parallelbewegung in allen drei Stimmen, ein Fall, der sich freilich in Mv 7 (singulär) wiederholt; die Schreibung von 9 kann ein Schreiberversehen sein, ein fälschliches Kopieren von der vorangegangenen Fassung in Mv 7, da beide Melodiemotive im obersten System von fol. 80 v (man vgl. die Photographie bei Gennrich S. 333) vorkommen und über demselben Tenormotiv (und ähnlichen Duplummotiv) stehen, ein Lapsus, der oft zu beobachten ist; zu beachten ist schließlich auch der offensichtliche Schreibirrtum in den beiden vorangehenden Takten von Mv 9: daß im 2. Takt c' stehen muß, bestätigen die Lesart J (außer W in Mv 5) und die Tatsache, daß die Quarte f-b sonst nicht als Binnenkadenz zu beobachten ist. Gegen ein Eintreten für Lesart 9 kann sprechen: der Quintsprung von der Binnenfinalis c' zum g', der in diesem Satz sonst nicht vorkommt (Quartsprünge im Triplum nur in Mv 7 – durch pl. d. gemildert – und im Duplum in 2/4, 8[1] und zwischen 5/6 bzw. 9/10); der Vorhalt e' im Kadenztakt, der aber auch als Liedschluß erklingt; die parallele Lesart in Mv 7, die aber auch, wie schon ausgeführt, den Notator zu einem Schreibfehler verführt haben konnte. Die Duplumfassung W in der 1. Vershälfte von Mv 8 erweckt ebenfalls Mißtrauen: als Einsatzklang fungiert hier der Aufbau e-b-e'. Die Fassung J scheint besser, so daß wir sie hier einsetzen. – Zur Triplumfassung von J ist, soweit die dürftigen Notenreste Einblick erlauben, zu bemerken, daß sie sich lediglich um Töne c' und d' bewegt und nicht, wie W an den entsprechenden Stellen zum f' aufsteigt. Das hängt vielleicht mit aufführungspraktischen Gepflogenheiten zusammen.

Die Tenormelodie dieser mehrstimmigen Fassung weicht an folgenden Stellen von der französischen Melodie ab: in Mv 1/3 fehlt dem Motiv β der Pienton h in W, nicht in X, so daß auch die Duplumfassung von X anders klingt; der Beginn von 5/9 lautet in W wie die Variante M etc., so daß Motiv δ und ε einander genauer entsprechen; Motiv $\varepsilon <$ (Mv 7 + 9) weicht in W aus nicht ersichtlichen Gründen ab. Der Schlußvers ist auch hier in zwei verschiedenen Fassungen erhalten: die Fassung J stimmt mit M und O überein, d. h. sie gestaltet den Vers aus Motiv $\varepsilon <$ + $\underline{\beta}$, wäh-

[1] In 8 wohl Fehler, s. weiter unten.

rend W wie T, K etc. sich aus $\varepsilon < \; + \; > \gamma$ zusammensetzt. (Auch X folgt, wenn zwar in verderbter Kopie, dieser Lesart.) Interessant ist aber, daß W zwischen $\varepsilon <$ und $> \gamma$ noch in Form eines Melismas das Motiv $\gamma <$ einfügt. Dieses Melisma wurde bisher unterschiedlich rhythmisiert:



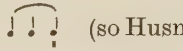
Gennrich und Husmann bleiben innerhalb des modalen Taktraumes, während Jammers einen zusätzlichen Takt einfügt. Das scheint mir richtig, doch schlage ich vor, die Noten so zu verteilen, daß sie der parallelen Tonfolge in Mvv 2/4 entsprechen. In jedem Falle aber ist die Ausgangsnote a gemäß der Schreibung in W als doppelte caudata eine Longa perfecta und keine Sechzehntelfigur, wie Husmann entgegen eigenem Zeugnis überträgt.

Eine Analyse des Satzes nun bringt folgende Ergebnisse: die Oberstimmen sind so gestaltet, daß die Zusammenklänge an den Verseinsätzen und -schlüssen zwar konsonante Intervalle ergeben (meist Quinten)[1], daß aber diese Konzession an das musiktheoretische Klangideal der Zeit nicht die melodische Führung der Stimmen beeinträchtigt im Gegensatz zum primitiveren Diskant, dessen Oberstimme „zuerst kaum ein eigenes melodisches Gesicht hat" (Bukofzer in MGG III, 568). Die melodische Stimmführung unseres Satzes bringt freilich einige klangliche Härten mit sich: vgl. Mv 2/4 T. 2, 5/9 T. 1 + 3, 6/10 T. 3, 7 T. 1, 11 T. 1 + 3. Diese Härten durch Abänderung des Rhythmus zu beseitigen ist verlockend. So schlägt Jammers S. 48 vor, die Triolenbewegung in Mvv 1/3 und 6/10 zu mäßigen, um die Dissonanz auf das 3. Viertel zu drängen, weil „sonst in dem Gesang auf den 2. Vierteln keine Dissonanzen zu finden sind" (dies stimmt freilich nicht; vgl. die soeben angegebenen Takte mit klanglichen Härten). Auch Dom Anselm Hughes schlägt in The New Oxford History of Music II, 1954, S. 305 ff., vor, eine neumatische oder melismatische Oberstimme so über dem Tenor anzuordnen, daß klangliche Härten aufgehoben werden. Dieser Vorschlag verdient Beachtung. Seine Ausführung ist allerdings nicht ohne eine sorgfältige, stilkritisch fundierte Textkritik möglich, denn die Gefahr, daß der Autor die Klänge nach seiner Vorstellung von mittelalterlicher Mehrstimmigkeit reguliert, liegt nahe. Auf einige entsprechende rhythmische Übertragungsinkonsequenzen meiner Ausgabe komme ich gleich zu sprechen.

Als Intonation und Initium erklingen die Intervalle Quarte + Quinte, ein 'Leerklang' (Besseler), der in diesem Gesang sonst nicht vorkommt. Anzunehmen ist, daß diese beiden Klänge den Zweck haben, die dorische Konstitution des Satzes sogleich festzulegen, die aus dem Eingangsvers ja nicht

[1] Zum abweichenden Mv 8 s. o.

unmittelbar zu hören ist. Die Intonation gibt die obere Grenze des Ambitus beider Oberstimmen an: das Triplum erstreckt sich von a'-c' (bzw. b), das Duplum von d'-f, während der Tenor zwischen d' und c liegt. Stimmkreuzungen kommen selten vor, nur dort, wo der Tenor über a hinausgeht, also in Mvv 1/3 und 6/10.

Die Stimmen verlaufen meist paarweise in Gegenbewegung, besonders an den Kadenzen. Quinten- und Quartenparallelen kommen gelegentlich vor, brechen aber sogleich wieder ab. Interessant ist, daß die meisten Parallelführungen in der zweiten Vershälfte auftreten, vor allem an den Gruppenschlüssen: Mvv 2/4 haben Sextparallelen, Mv 8 zeigt Oktavparallelen, Mv 11 in W gar vier parallele Quartsextakkorde. Diese Klangfolgen fallen stets auf die Antepaenultima und auf die Paenultima und dienen offensichtlich der Hervorhebung dieser gruppengliedernden Kadenzen. Ein dissonanter Vorhalt auf der Liedultima erfüllt die gleiche Funktion. Ähnliche Vorhaltbildungen scheinen in den Binnenkadenzen von Mvv 2/4, 7 und 8 vorzuliegen: sie werden in W stets durch eine Doppelnote, deren letzte caudiert ist, dargestellt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diese Figur zu übertragen. Bleiben wir strikt im Modus, so müssen wir schreiben: wünschen wir eine ausgeglichenere Singart, können wir schreiben:  (so Husmann). Wenn man aber die Stimmen in ihrem klanglichen Zusammenhang betrachtet, ergibt sich, daß einmal diese Form, einmal jene geeigneter ist. Deshalb erlaubte ich mir an folgenden Stellen einige Inkonsequenzen: in 7 wählte ich die 1. Form, da f' offensichtlich Vorhalt zu e' ist; dasselbe im Triplum von 8, während im Duplum und Triplum von 2/4 die 2. Form angebrachter schien, da diese Stelle nochmals in 11 vorkommt; auch ist in 1/3 besser so zu übertragen, da die 1. Form eine Dissonanz mit konsonantem Vorhalt zur Folge hätte. Die Dreiergruppe im Duplum von 7 über Silbe 5 übertrug ich, um das Zusammentreffen von a und b zu vermeiden, als Viertel + 2 Achtel, nicht umgekehrt.

Die Oberstimmen ergeben keine Melodie im eigentlichen Sinne, d. h. von gleicher formaler Qualität wie die Unterstimme. Entkleidet man sie der neumatischen Auszierungen, so liegt fast stets das gleiche pentatonische Gerüst zugrunde, das auch die Unterstimme trägt. Die motivischen Entsprechungen der Hauptmelodie spiegeln sich auch in den Oberstimmen wieder: Mvv 6/10, die das $\alpha\beta$-Motiv auf der F-Basis wiederholen, haben fast die gleichen Oberstimmen wie 1/3. Eine gleiche Korrespondenz ist zwischen den beiden ersten Vershälften von 7 und 11 zu beobachten. Beachtenswert aber sind die Korrespondenzen zwischen Mvv 2/4 und 11 in W bzw. zwischen Mv 8 und 11 in J. Diese Oberstimmenentsprechungen beweisen, daß der Komponist den melodischen Bau des Tenors, wie wir ihn oben analysierten, vollauf erfaßt hat, was zwar selbstverständlich wäre, wenn er die Grundmelodie komponiert hätte (s. u.).

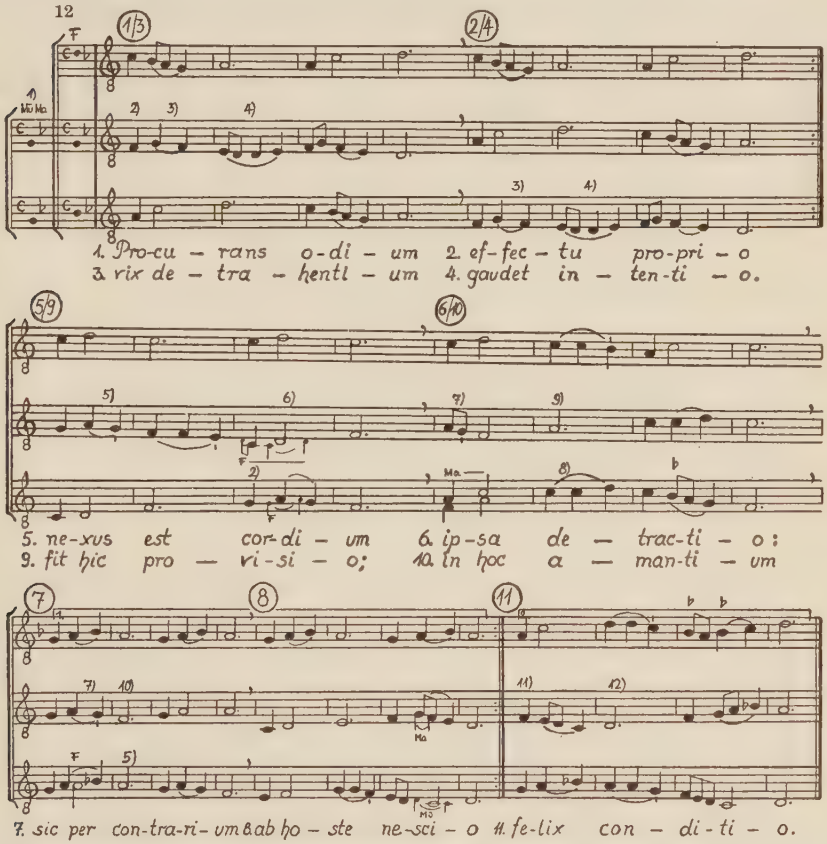
Das δε-Motiv benutzt er außerdem zu einer Art Stimmtausch in Mvv 5/9, macht aber sonst keinen Gebrauch von den zahlreichen in dieser Melodie versteckten Stimmtauschmöglichkeiten, die der Komponist des nun zu besprechenden Satzes voll ausschöpfte.

III. Grundfassung des anonymen Conductus AH. 21,176 nach den Mss F Mü Ma.

Mü überliefert die Tenormelodie auch über Str. 2 (= Mü`). Mü und Mü` gehen eng zusammen und werden deshalb immer als Mü gekennzeichnet bis auf eine kleine Abweichung in Mü`.

Melodielage : Alle Fassungen untransponiert.

Text : Hilka-Schumann, Carm. burana I, 1, 29.

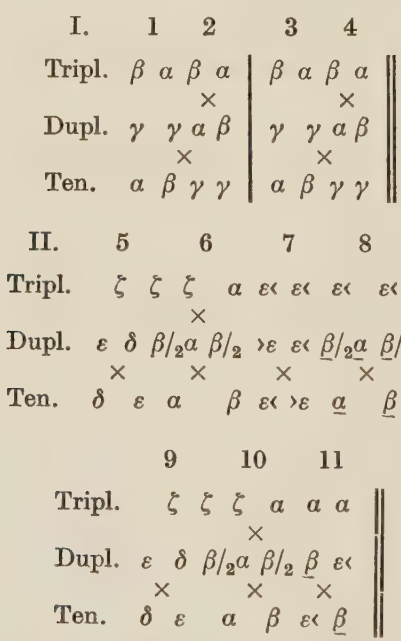


1) Ma ohne b-Einzeichnung.
2) Ton fehlt in Ma 3 + 9.
3) Mü : g + g + pl. d.; F 4 : g + pl. d.
4) Mü 1/3, 4 : e + d + d + pl. a.; Mü 2 ohne pl. a.
5) Mü 7 + 9 : a + a + pl. d.; Ma 7 : a + pl. d.

6) Mü 5: d + pl. a.
7) Ma: a.
8) Mü 6 + Mü': c' + c' + pl. a.; Mü 10: c' c'.
9) Mü 6: a + a + pl. a. Ma: a + pl. d.
10) Mü + Ma: f + pl. d.
11) F notiert den ersten Takt eine Terz zu hoch.
12) Mü: d + pl. a.; Ma: d + d + pl. d.

Die Abweichungen; Charakteristik der Mss: Die 1. Hauptgruppe ist in allen Mss so gut wie übereinstimmend überliefert, dgl. der Schlußvers 11. In Mvv 5/9 fällt die Variante von F auf, die mit O übereinstimmt (s. I.). Das Initium von Mvv 6/10 stimmt in Ma ebenfalls mit O überein – möglicherweise ist dieser Mss-Komplex mit O näher verwandt, worauf auch die gleiche Schlußversgestaltung deutet. Die Frage nach dem Wert der einzelnen Varianten läßt sich in einigen Fällen annähernd beantworten, da alle Motive stimmtauschmäßig verarbeitet werden. Wir geben also jenen Motiven den Vorzug, die in einer anderen Stimme in gleicher Form wiederkehren und kennzeichnen sie in der Ausgabe durch kräftigere Zeichnung. Einzelnes bringt die Analyse. – Die Überlieferung der Mss ist sehr zuverlässig. Die abweichenden Plikenschreibungen von Ma in 6/10 und 11 scheinen eine konsonantere Klangführung zu bezwecken.

Für die Analyse des Satzes können wir uns auf die oben unter I gegebene Strukturformel der Grundmelodie stützen. Den Bauplan des mehrstimmigen Satzes nun veranschaulicht folgendes Diagramm:

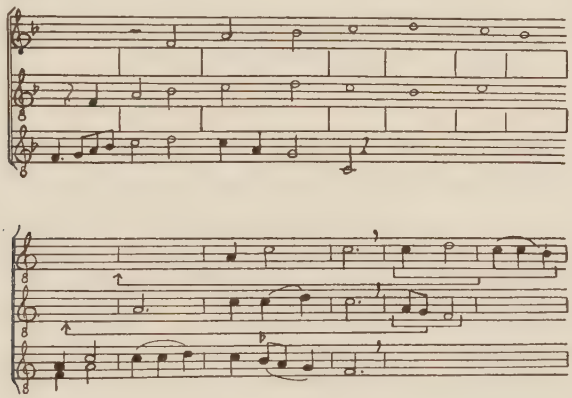


Die I. Gruppe bedarf keiner Erklärung: die Motive sind so beschaffen, daß sie sich in allen Kombinationen kreuzen lassen und zum Schlusse doch den gewünschten Leerklang ergeben. In der II. Gruppe entstehen dagegen einige Schwierigkeiten. δ und ε lassen sich zwar aufgrund ihrer Quintverwandt-

schaft kreuzen und ebenfalls $\varepsilon <$ und $> \varepsilon$ (wenn der Effekt hier auch wesentlich simpler ist), aber der Motivvorrat reicht nicht, um ein befriedigendes Triplum zu schaffen. So setzt der Komponist eine Art Oberstimmen-Pes ein und wählt hierfür den Mittelteil des $\alpha\beta$-Komplexes. Für die Melodieverse 7 und 8 läßt er mehrfach das $\varepsilon <$-Motiv erklingen, was freilich in Vers 7 recht dürftig tönt und offensichtlich die am wenigsten geglückte Stelle dieses Kunststücks ist.

Nicht kreuzen lassen sich das auf f schließende und das um eine Quint nach unten transponierte $\alpha\beta$-Motiv, da bei einem regulären Motivtausch die unumgänglichen Quintklänge am Zeilenschluß fehlen würden. Deshalb wendet der Komponist hier einen *versetzten Motivtausch,* wie ich ihn nennen möchte, an: er teilt die Verse 6/10 und 8 in einen kürzeren und längeren Teil ($1/2\ \beta$, sodann $\alpha + 1/2\ \beta$) und läßt sie in dieser versetzten Gestalt über $\alpha\beta$ erklingen. Daß in dieser Technik die Keimzelle für eine Imitation *ad unisonum* liegt, soll hier ad aures et oculos demonstriert und einem Beispiel aus Sixt Dietrichs Hymnen von 1545[1] gegenübergestellt werden:

13



Der klangliche Eindruck dieses Stückes ist schlichter, als seine durchkonstruierte Gestalt vermuten läßt. Das liegt daran, daß das tonale Geschehen sich fast ausschließlich innerhalb der pentatonischen Struktur d-f (g) a-c' abspielt. Die einzige durchgebildete Modulation bringt, von gelegentlichen, mehr durchgangsmäßigen Modulationen abgesehen, der 8. Mv mit seiner oben unter I schon festgestellten Ausweichung in die 'anti-dorische' c-e-ga-Struktur, während in Mv 5/9 mehr ein unbestimmtes Pendeln zwischen c-g-Quint und d-a-Quint zu hören ist, Klänge, die der pentatonischen Struktur d-f(g)a-c' noch zugehören.

---

[1] Nr. 47, Takt 16 ff., nach der Ausgabe von H. Zenck in den Reichsdenkmalen Bd. 23, 1942, des Erbes deutscher Musik. Vgl. auch den Beginn von H. Isaacs *Mein Freud allein* bei H. Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied,* 1938, S. 531.

In der viel zitierten *Descriptio Cambriae* von Giraldus Cambrensis[1] aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ist, wenn auch weitschweifig und wenig exakt, von einer volkstümlichen Mehrstimmigkeit in England die Rede, die darin bestanden haben soll, daß jeder Sänger seine eigene Melodie gesungen (*quot videas capita tot audias carmina*) und daß dennoch das Ganze vortrefflich geklungen habe. Wie Hugo Riemann in seinem Handbuch der Musikgeschichte I, 2 (S. 136 f.) vermutet, ist eine solche Mehrstimmigkeit ex improviso möglich, wenn alle Sänger innerhalb eines bestimmten pentatonischen Systems bleiben[2], also nicht beispielsweise aus dem d-fga-c-System in das e-gah-d-System oder anders modulieren[3]. Diese Musik mag statisch wie Glockengeläut geklungen haben, ähnlich wie unser Conductus, dessen Ablauf freilich durch feste modale Bezüge geprägt ist: jede Verskadenz schließt entweder mit dem Klang d-a oder f-c' (nur in 7 f-a), wie es durch die Anlage der Melodie schon vorgegeben ist. Ein harmonischer Spannungsverlauf freilich ist dieser Komposition fremd. Sie schwingt trotz fester Modalität und kunstvollster Stimmenbehandlung, trotz reicher Pientonverwendung urtümlich und statisch in dem vorgegebenen Klangrahmen. Die kurze Modulation in die (a)-c-e-g-Struktur mag als abwechslungsreiche Nuance gehört worden sein. Aus ihr entwickelte sich dann viel später erst ein leittonhaltiger Dominantakkord.

*

Es ist schließlich noch die Frage nach dem Alter der einzelnen Stücke und nach ihrer Priorität zu stellen. Daß Blondel der Verfasser sei, wie wir zunächst

[1] *Rerum Britannicarum medii aevi Scriptores* XXI Bd. VI, London 1868, S. 189, abgedruckt bei H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* . . ., 1898, S. 25 und im Auszug bei M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* II, S. 19; vgl. auch J. A. Westrup, Art. *England* in MGG III, Sp. 1363 f., und W. Bachmann in der Festschr. Max Schneider 1955, S. 25, der zwar nur Giraldus' Erwähnung des Parallelgesanges *trans Humbriam* kommentiert. Vgl. auch R. J. Taylor, der a.a.O., S. 35 ff., diesen Parallelgesang als Terzenparallelen deutet und vorschlägt, Wizlaws pentatonisches *Nach der senenden klage* so auszuführen. Das ist wohl möglich, wenn dann zwar auch der systemfremde Ton e häufig an exponierter Stelle auftritt. Besser scheint es mir, die in dieser Melodie verborgene Mehrstimmigkeit dahin zu realisieren, daß man sie, mit Takteinsatz nach der 4. Note, im Kanon singt. Zur latenten Mehrstimmigkeit in einstimmiger Musik vgl. W. Wiora, *Der mittelalterliche Liedkanon* in Kongreßber. Lüneburg 1950, S. 71 ff., und *Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit,* Festschr. Max Schneider 1955 S. 319 ff., ferner W. Salmen, Mf VII, 1954, S. 54 ff.

[2] Ähnlich auch M. Schneider, a.a.O., S. 26 f. J. A. Westrup spricht a.a.O. vorsichtiger von einbezogener Oktavenverdopplung. Ein interessantes Beispiel von den Salomon-Inseln bringt Wiora in der Schneider-Fs. S. 326, das dreistimmig lediglich im a-c-e-g-System schwingt und sehr charakteristisch von den Sängern als „Wasserwirbel" bezeichnet wird. (Ist das systemfremde d am Ende der Mittelstimme ein Hör- oder Druckfehler?) Ob das „Pennillion singing" der Eisteddfodau ein Überrest alter walisischer Sangeskünste ist? Vgl. den Art. *Eisteddfod* in MGG III und Encyclopaedia Britannica VIII, 115.

[3] Solche Modulationen setzen eine kunsthaftere Musikübung voraus, die nicht von *infantibus cum primum a fletibus* (Giraldus a.a.O.) zu erwarten ist.

stillschweigend angenommen haben, wurde bisher in der Literatur mehrfach bezweifelt. So vermutet Gennrich (ZfMw XI, S. 331), daß die Conductusfassung in W_1 als die wahrscheinlich älteste auch die originale und von Blondel für sein Liebeslied übernommen worden sei, wofür auch der altertümliche Sequenzenausschnitt spräche. Spanke hingegen gibt (in Zs. f. frz. Sprache u. Lit. 51, 1928, S. 105) die Priorität eines so berühmten und vielfach nachgeahmten Autors wie Blondel ungern auf. Im Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen 156, 1929, geht er nochmals näher auf diesen Fragenkomplex ein und bemerkt S. 216: „Daß . . . Wolfenbüttel 628 die älteste Notre-Dame-Handschrift sei, trifft für den 8. Faszikel, der *Purgator* enthält, nicht zu; eins der darin stehenden Stücke, die Sequenz *O felix Biturica,* ist erst nach 1209 entstanden, ein anderes, *Dic Christi veritas,* stammt von Philipp de Grève [= Kanzler Philipp]. Und schließlich ist das Bauprinzip, nach dem die gemeinsame Melodie geformt ist . . . in der altfranzösischen Lyrik recht häufig vertreten, . . . sogar relativ häufiger als in der Conductus-Musik.“ Spanke bemerkt noch, daß Gautier sich ganz offenkundig von Blondels Textgestaltung beeinflussen ließ, doch ist das nicht gerade ein Zeugnis für Blondels Priorität gegenüber den lateinischen Stücken. – Auch Handschin findet in seiner „Musikgeschichte“ (Luzern 1948, S. 165) die Begründung Gennrichs „wenig einleuchtend“, möchte aber annehmen, daß *Procurans odium* in der Fassung von F etc. primär sei, da Unter- und Oberstimmen eng zusammengehören. Hier ist allerdings zu erwidern, daß die Melodie nicht durchgängig zum Zeilentausch geeignet ist, wie wir sahen, und daß es dem Conductuskomponisten ein leichtes gewesen wäre, den Tenor nach Wunsch einzurichten. Die Melodie existierte also sicher vor dem mehrstimmigen Satz. Sie ist gewiß nicht das einzige Beispiel, das einer ähnlichen Bearbeitung fähig wäre – s. u. (Daß der Komponist der anderen mehrstimmigen Fassung dem Motivtausch „absichtlich aus dem Wege gehen wollte“ [1] ist denkbar, aber wohl wenig wahrscheinlich.) Es spricht also zunächst nichts gegen Blondels Priorität.

Außer R. 1546 ist keines der Stücke sicher datierbar. Vielleicht liegt Fassung W_1 vor R. 1546, da dessen zweistimmiger Satz mit W_1 identisch ist. Aber auch der umgekehrte Fall kann zutreffen. *Procurans* wird seines weltlichen Charakters wegen wohl später als *Purgator* anzusetzen sein [2]. Aber das alles ist nicht sicher. Hs W_1 ist zwar jünger als F, enthält aber zum Teil ältere Stücke (s. MGG III, 563). Blondel gehört hingegen der älteren Trouvère-Generation an (s. a. o. S. 20), so daß also auch von hier aus zunächst nichts gegen seine Urheberschaft spricht.

Eine wirkliche Stütze zur Datierung unserer Stücke könnte allerdings erst ein stilkritischer Vergleich bieten. Mit seiner Hilfe müßte z. B. die Autorschaft Blondels bewiesen oder zurückgewiesen werden können. Wir wissen

[1] Handschin, *Conductus-Spicilegien,* AfMw IX, 1952, S. 108.

[2] E. Jammers, a. a. O., S. 47, datiert *Purgator criminum* auf „die Zeit um 1200“.

zwar, daß sich unter seinen erhaltenen Singweisen einige befinden, deren tonale Anlage und melodische Linie unserem Beispiel ähneln[1] und daß zwei dieser Melodien ebenfalls stimmtauschmäßig verarbeitet werden könnten (R. 3 und R. 1585); wir kennen außerdem eine ähnlich symmetrisch angelegte Weise von Blondel (R. 620, s. o. S. 25), aber solche Fälle sind auch bei den anderen Komponisten seiner Zeit nachweisbar. Generell muß zudem bezweifelt werden, daß Blondel ein fest umrissener Personalstil eigen ist – wenn wir ihm auch ein hervorragendes Talent in der melodisch-formalen Motivverarbeitung zuerkennen müssen[2].

Unsere Kenntnisse der Stilarten mittelalterlicher Mehrstimmigkeit sind noch nicht so differenziert[3], daß sich mit ihrer Hilfe eine genaue Lokalisierung und Datierung vornehmen ließe. Es wird uns nicht erspart bleiben, durch sorgfältige Einzelanalysen repräsentativer Stücke allmählich zu einer Rundung unseres fragmentarischen Wissens zu gelangen.

---

[1] R. 3 (Aarburg Diss. S. 261 ff.), R. 120 (A. 217 ff.), R. 620 (A. 150 ff.), R. 779 (A. 236 ff.), R. 1007 (A. 192 ff.), R. 1585 (A. 253 ff.), R. 2124 (A. 202 ff.).

[2] S. meine Diss. S. 406 ff.

[3] Vgl. M. Bukofzer, Art. Discantus in MGG III, 1954, Sp. 563, zur Geschichte der Clausula, die „im einzelnen nur mittels genauer Stilkritik erschlossen werden" kann; vgl. ferner J. Handschin in AfMw IX 1952, S. 108, zur Kompositionsanlage der Conductus: „Die endgültige Entscheidung . . . verschiebt man besser auf einen Zeitpunkt, wo man das Wesen dieser Zwei- und Dreistimmigkeit besser studiert haben wird." Vgl. auch die vielversprechenden Untersuchungen von H. Tischler zum Stil der Notre Dame-Motette, zuletzt in AMl XXVIII, S. 87 ff., und den ersten großzügigen Entwurf einer Entwicklungsgeschichte mittelalterlicher Mehrstimmigkeit in H. Besselers *Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931, 93 ff. passim.

Othmar Luscinius, Musiker und Humanist

von

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER

Seit der ersten, ältere Quellen[1] verarbeitenden Gesamtdarstellung durch Ch. Schmidt (1879)[2], zu dessen besonderem Verdienst eine zuverlässige Bibliographie der fast 40 Schriften zählt[3], haben sich verschiedene Zweige der historischen Forschung gemäß der Vielseitigkeit und wenig seßhaften Lebensführung dieses bedeutenden oberrheinischen Gelehrten und Musikers um ein klareres Lebensbild bemüht, an deren Ergebnissen die musikhistorische Forschung jedoch wenig Anteil nahm[4]. Sie beschränkte sich, wie die lückenhaften und teilweise irrtümlichen Angaben in den Lexika zeigen, auf die Mitteilungen

---

[1] Ältere allgemeine Literatur überhaupt: C. Gesner, *Bibliotheca universalis,* Zürich 1545, S. 532b; in der von J. Simler u. J. J. Frisius erweiterten Ausg. (1583) S. 647. – A. Possevinus, *Apparatus sacer,* Bd. II, Köln 1608, S. 204. – A. Miraeus, *Auctarium de scriptoribus ecclesiasticis,* Antwerpen 1639, in: J. A. Fabricius, *Bibliotheca ecclesiastica,* Hamburg 1718, S. 125. – G. J. Vossius, *Chronologia mathematicorum,* in: *De universae mathesis natura,* Amsterdam 1660, S. 352. – J. F. Burscher, *Spicilegium XXIV autographorum . . . Erasmi Roterodami,* Leipzig o. J., S. III ff. – J. Lelong, *Bibliotheca sacra,* Bd. II, Paris 1709, S. 605. – J. G. Schelhorn, *Amoenitates literariae,* Bd. VI, Frankfurt u. Leipzig 1727, S. 455 ff. – G. Lizelius, *Historia poetarum graecorum Germaniae,* Frankfurt u. Leipzig 1730, S. 28 ff. – R. P. Niceron, *Memoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la republique des lettres,* Bd. XXXII, Paris 1735, S. 289. – J. H. Zedler, *Großes Universallexicon,* Bd. XVIII, Halle u. Leipzig 1738, Sp. 1231 ff. – J. Brucker, *Miscellanea historiae philosophiae, litterariae, criticae,* Augsburg 1748, S. 302 ff. – Chr. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrtenlexikon,* Bd. II, Leipzig 1750, Sp. 2610 ff.; Forts. u. Ergänzungen von H. W. Rotermund, Bd. IV, Bremen 1813, Sp. 179 ff. – J. B. Riederer, *Nachrichten zur Kirchen-, Gelehrten- und Bücher-Geschichte,* Bd. II, Nürnberg 1765, S. 199 ff. u. III, 1766, S. 109 ff. – J. A. Riegger, *Amoenitates literariae Friburgenses,* Bd. I, Ulm 1775, S. 368 ff. – G. Th. Strobel, *Miscellaneen literarischen Inhalts,* Bd. IV, Nürnberg 1781, S. 3 ff.

[2] *Histoire littéraire de l'Alsace,* Bd. II, Paris 1879, S. 174 ff. (zitiert als: Schmidt). – Nach ihm: L. Geiger, *Luscinius,* ADB, Bd. XIX, 1884, S. 655 ff., u. E. Sitzmann, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace,* Bd. II, Rixheim 1910, S. 209 f.

[3] Auf seinen Index (ebenda, S. 412 ff.) beziehen sich die in Klammern angeführten Nummern.

[4] Vgl. z. B. H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik,* Bd. I, Stuttgart 1923, S. 374. – A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle,* Paris 1940, S. 275. – G. Reese, *Music in the Renaissance,* New York 1954, S. 656.

von M. Vogeleis [1] und G. Pietzsch [2]; selbst der wichtige Vortrag, den Y. Rokseth 1938 in Straßburg hielt, blieb unbekannt [3]. Die folgenden Ausführungen versuchen, auf Grund des zwar zahlreichen, aber verstreuten und abgelegenen Quellenmaterials seinen ungewöhnlichen Lebensweg in großen Linien zu verfolgen.

Othmar Nachtgall ist als Humanist unter dem latinisierten Namen Luscinius bekannt geworden [4]. Das ursprünglich von R. P. Niceron 1735 auf 1480 angesetzte Geburtsdatum des gebürtigen Straßburgers glaubte G. Th. Strobel 1781 auf Grund einer autobiographischen Notiz mit 1487 berichtigen zu müssen [5]. Obwohl A. Schröder es bereits 1893 im Hinblick auf das erste Immatrikulationsdatum (1494) auf 1478–80 zurückverlegte [6], findet sich das irrige Geburtsdatum, vor allem innerhalb der Musikgeschichtsschreibung, bis in die jüngste Zeit. Seine Eltern waren „Johannes und Ottilia Nachtgall, Bürger zu Straßburg" [7]. In seiner Vaterstadt empfing er auch die erste Unterweisung [8]. Die bedeutenden elsässischen Gelehrten Geiler von Kaisersberg und Jakob Wimpfeling übten für sein ganzes Leben und Schaffen maßgeblichen Einfluß aus. Wimpfeling sagt in seinem Nekrolog auf Geiler (1510) [9]: „Audivit ex eo paternas et benignas huiuscemodi persuasiones Christoph de Domo . . . et T. Gresemundus, nosterque Othmarus Philomela. In tribus his credibile est, suasus Kaiserbergii haud fuisse steriles et inanes", und Luscinius beruft sich noch in seinen Augsburger Jahren auf ihn [10]. Geiler, der bei seinen Reformbestrebungen auch musikalische Fragen beachtete [11], war seit

---

[1] *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß,* Straßburg 1911, S. 185 ff.

[2] *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jhs.,* AfMf I, 1936, S. 289; V, 1940, S. 73, u. VI, 1941, S. 42.

[3] *Othmar Nachtgall, dit Luscinius,* in: *L'humanisme en Alsace. Association G. Budé. Congrès de Strasbourg,* 1938, Paris 1939, S. 192 ff. (nicht im Verzeichnis ihrer Schriften in Mf III, 1950, S. 116 f.).

[4] Daneben erscheint er auch als Ottmar, Otmar, Ottomarus Nachtigall, Aidos oder Philomela.

[5] Vgl. Strobel, a. a. O., S. 6; zitiert unten S. 44.

[6] Vgl. A. Schröder, *Beiträge zum Lebensbilde Dr. Otmar Nachtgalls,* Hist. Jb., Bd. XIV, 1893, S. 84.

[7] Amtliche Geburtsbescheinigung vom 19. Juni 1526, mitgeteilt von Schröder, a. a. O., S. 87. Damit war der Hinweis auf einen gewissen *Bartholomäus Nachtgall,* Straßburger Bürger 1466, bereits hinfällig. Vgl. Th. Gérold, *Les plus anciennes mélodies de l'église protestante de Strasbourg,* Paris 1928, S. 6, Anm. 1.

[8] „Argentina, a qua etiam vita, pariter et rei literariae primicias olim accepimus", *Joci ac sales,* 1524, Nr. 300 (Schmidt, S. 174, Anm. 3).

[9] Vgl. Riegger, a. a. O., S. 119.

[10] „Ich habe in meiner Kindheit von Dr. Kaisersberger in seinen Predigten, zu Straßburg gethan, und sonst in seinem Hause eines Theils also viel heilsamer Lehr empfangen, die mir dazu geholfen, daß man mich zeucht, ich sei kein Weltmensch" (*Dye evangelische Hystori,* 1524, Nr. 298). Vgl. F. X. Zacher, *Geiler von Kaisersberg als Pädagoge,* Progr. Burghausen 1913, S. 26.

[11] 1482 klagt er „de miserabili et inordinata cantu" und regt an, daß die Schüler statt der ausgelassenen Bräuche der Schülerfeste dreistimmige Lieder vor den Türen singen. Vgl. Vogeleis, a. a. O., S. 127 u. 140.

1478 als Münsterprediger tätig und zog begabte junge Leute als „familiares" in sein Haus, auf die er belehrend und befestigend einzuwirken suchte. Der als Mitschüler genannte Th. Gresemund ist auch in der Musikwissenschaft durch seine Lucubratiunculae (1494), deren 5. Kapitel der Musik gewidmet ist, bekannt geworden[1]. Luscinius verehrte jedoch besonders in Wimpfeling, der gleich anderen illustren elsässischen Humanisten aus der Schlettstädter Schule hervorging, seinen Lehrer: „Ad Jacobum Wimphelingium venio . . . Praeceptorem haud quaquam poenitendum"[2]; auch die Dunkelmännerbriefe zählen ihn neben Jakob Sturm und Johann Sapidus zu dessen Schülern[3]. Wimpfeling übernahm um 1501 nach vergeblichen Bemühungen um ein Kanonikat den Unterricht in vornehmen Familien und war bald der gesuchteste Privatlehrer Straßburgs. In seinem Vorschlag an den Magistrat zur Gründung eines Gymnasiums (1501) setzte er sich ausdrücklich für eine angemessene Pflege des Gesangs ein[4]. Wahrscheinlich war jedoch Luscinius nicht erst nach 1500 in Straßburg Schüler Wimpfelings, worin man bisher keine Schwierigkeit sah, sondern, da er den Unterricht selbst auf die frühe Jugend datiert[5] und sich bereits im August 1494 in Heidelberg immatrikulieren ließ[6], in Speyer, wo Wimpfeling von 1484 bis zu seiner Rückkehr auf den Heidelberger Lehrstuhl (1498) als Domprediger wirkte. Auch andere Schüler, so Jakob Sturm, bezogen auf seinen Rat die Universität Heidelberg. Der bisher auf das Jahr 1514 angesetzte Aufenthalt in Speyer, bei dem er im Hause des Wimpfelingschülers Jodocus Gallus, der sich zumindest um 1489 in Speyer aufhielt und 1492 Rektor in Heidelberg wurde[7], den berühmten Gräzisten Johann Reuchlin kennenlernte[8], fällt daher wohl in die Jahre vor seiner Immatrikulation.

Wimpfeling stand auch weiterhin mit der Universität Heidelberg in Verbindung; so hatte Conrad Celtes vor seiner Gründung der Sodalitas litteraria

---

[1] Vgl. H. Hüschen, *Gresemund,* MGG V, 1956, Sp. 818 ff.

[2] In der noch öfter anzuführenden wichtigsten autobiographischen Quelle, dem Widmungsbrief an Johann von Botzheim der *Progymnasmata graecae literaturae,* 1521 (Nr. 286), Bl. 9a. Ähnlich in: *Joci ac sales,* Nr. XLI. Vgl. H. A. Lier, *Ottmar Nachtigalls ‚Joci ac sales mire festivi',* Arch. f. Literaturgesch. XI, 1882, S. 19.

[3] Vgl. E. Böcking, *Ulrichi Hutteni operum supplementum,* Bd. I, Leipzig 1864, S. 286, Nr. 63.

[4] *Germania,* T. II, Kap. 15. Vgl. J. Freundgen, *Jakob Wimphelings pädagogische Schriften,* Paderborn 1892, S. 378.

[5] „Subdita cui [Wimpfeling] quondam nostra tenella fuit." Vgl. Schmidt, S. 174.

[6] Vgl. G. Toepke, *Die Matrikel der Universität Heidelberg,* Bd. I, Heidelberg 1884, S. 411. – G. Knod, *Elsässische Studenten in Heidelberg,* Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrhein, Bd. VII, 1892, S. 341.

[7] *J. Gallici oratio habita in sinodo Spirensi,* 1489. Vgl. G. Ritter, *Die Heidelberger Universität,* Bd. I, Heidelberg 1936, S. 500 f.

[8] *Progymnasmata,* 1521, Bl. 4a.

Reuchlin war in seiner Jugend Sänger in der Hofkapelle des Markgrafen Karl I. in Pforzheim. Vgl. L. Geiger, *J. Reuchlin,* Leipzig 1871, S. 8.

Rhenana (1495) darüber einen Briefwechsel mit ihm[1]. Celtes, der in der Vita von 1513 als „beständiger Liebhaber jedweder Musik" bezeichnet wird[2], gewann die Liebe zur Musik durch seinen Heidelberger Lehrer Rudolf Agricola, der als vielseitiger Musiker und Theoretiker bekannt war[3]. So rühmt ihn auch Luscinius noch in seinen Musicae institutiones (1515): „Huius inquam viri non fuit in hac nostra disciplina [musica] quam in literis laus minor[4]". Demnach trat er sicherlich schon in Heidelberg mit der Idee der Sodalitas in enge Berührung. Ihr dortiger Mittelpunkt war der Bischof Johann von Dalberg, dessen musikalische Fähigkeiten Agricola rühmt, und dem Matthäus Herbenus seinen Musiktraktat widmete[5]. Vielleicht hat Luscinius in Heidelberg, wo er im Juli 1496 sein Baccalaureat erwarb, noch seinen Landsmann, den späteren Konstanzer Domherrn (seit 1510) Johann von Botzheim getroffen, der drei Monate später immatrikuliert wurde[6], und von dem Luscinius merkwürdigerweise später auch als „praeceptor" spricht[7].

Bis 1510 unternahm Luscinius langjährige Studienreisen: „Posteaque excessi ex ephoebis ab hinc (1521) annos ferme viginti incredibile me extimulavit visendarum regionum et gentis cuiusque morum indagandorum studium. Lustravi totam ferme Europam et bonam Asiae partem peragravi."[8] Wahrscheinlich fällt in diese Jahre auch sein Aufenthalt an der Universität Louvain, die er neben Paris und Padua nennt, wo er später nachweisbar ist[9]. Besonderes Lob spendet er jedoch der Universität Wien, von wo er dann bis Griechenland und zum vorderen Orient vorstieß[10].

---

[1] Vgl. G. Hummel, *Die humanistischen Sodalitäten und ihr Einfluß auf die Entwicklung des Bildungswesens der Reformationszeit,* Diss. Leipzig 1940, S. 22 f.

[2] Vgl. ebenda, S. 73, Anm. 72. – H. Hüschen, *Celtes,* MGG II, 1952, Sp. 950 ff.

[3] Vgl. B. A. Wallner, *Sebastian Virdung von Amberg,* KmJb XXIV, 1911, S. 99 f. – Pietzsch, a. a. O., V, 1940, S. 76.

[4] *Institutiones,* Bl. 2b.

[5] Vgl. Pietzsch, a. a. O., V, S. 76. – *Herbeni Traiectensis De natura cantus ac miraculis vocis,* ed. J. Smits van Waesberghe, Beitr. z. rhein. Musikgesch., H. 22, Köln 1957, Einl.

[6] Vgl. Pietzsch, a. a. O., V, S. 69.

[7] Das gilt für den Altersgenossen wohl nur übertragen: „J. Botzhemio, praeceptori et amico suaviss. – Meminisse potes vir, quanti ego praeter ceteras dotes ingenii tui iudicium de communi nostra professione extulerim" (gekürzt), *Progymnasmata,* Bl. 2a. Vgl. auch K. Walchner, *Johann von Botzheim, Domherr zu Konstanz u. seine Freunde,* Schaffhausen 1836, S. 8 u. 36.

Er erwähnt allerdings auch Botzheims Tätigkeit in Straßburg nach 1504, wo er mit Wimpfeling und Nachtgalls Freund S. Pollio zusammenarbeitete. Vgl. J. Knepper, *Jakob Wimpfeling,* Freiburg 1902, S. 119 u. 170.

[8] *Progymnasmata,* 1521, Bl. 3a–3b.

[9] „Nimius fuero, si pergam commemorare illorum comitatem, quos mihi familiarissime iunxit Lutetia, Lovanium, Patavium . . .", ebenda, Bl. 4a.

[10] „Vienna, . . . nunc vero celeberrimi cuiusque gymnasii aut proprior aemula aut dignum certe omnijuge eruditionis exemplar", *Progymnasmata,* Bl. 4a. – Vgl. auch Schmidt, S. 175 u. 180, Anm. 31.

Für das Wintersemester 1505 findet sich der Name von Luscinius im Album der rheinischen Nation an der Universität Wien eingeschrieben[1]; 1509 ließ sich dort auch „Dominus Wolfgang Gräffinger (componista excellens)" aufnehmen. Grefinger war als Priester Organist am Wiener Stephansdom, und ihm verdankt Luscinius nach eigenem Zeugnis seine organistische und kompositorische Ausbildung[2]. In der bekannten Stelle seiner Musurgia seu praxis musicae (1536) über die Hofhaimerschüler[3] zählt er auch Grefinger zu den „Paulomimen". Luscinius wurde in Wien ein glühender Verehrer von Paul Hofhaimer, dessen Kunst er wohl nach persönlichen Eindrücken mit überschwenglichen Worten preist. Eine unmittelbare Schülerschaft kann daraus jedoch nicht abgeleitet werden, wie mancherorts geschehen ist. Als Schüler Hofhaimers, die ihm persönlich bekannt sind, nennt Luscinius weiter Hans Buchner in Konstanz, den Straßburger Johann Kotter in Bern, Conrad Brumann in Speyer, Hans Schechinger in Passau und Hans Oyart in Köln[4]. Ungewiß bleibt, wen der Paulomimen er noch in Wien antraf. Während ein Kontakt mit Kotter in Freiburg durch die Nähe zu Straßburg gegeben erscheint[5], hat Luscinius die Bekanntschaft mit Buchner, seit 1506 Organist in Konstanz[6], bei seinen Konstanzer Besuchen und auch in Straßburg gemacht, wo Buchner 1516 drei Monate weilte, um mit dem Orgelbauer Schentzer, der ein Jahr vorher auch die Orgel von Luscinius überholt hatte, über die Renovierung der Konstanzer Orgel zu verhandeln[7].

In dem Passus der Institutiones musicae (1515), der die Komposition als „imitatio" der „carmina poetarum" bezeichnet, spielt er mit der Erwähnung von Grefinger wohl auf dessen im selben Jahr veröffentlichten Prudentiushymnen an[8]. Diese von Celtes angeregte und von seinem Schüler Peter Tritonius erstmalig 1507 veröffentlichte Form der Odenkomposition läßt ver-

---

[1] *Album,* fol. 131 b. Vgl. H. J. Moser, *Paul Hofhaimer,* Stuttgart u. Berlin 1929, S. 24. – Pietzsch, a. a. O., I, S. 289.

[2] Vgl. *Musurgia,* S. 77: „Bolfgangus Grefingerus, praeceptor meus", u. S. 94: „Bolfgango deinde Grefingero non parum est, quod tribuam, veluti jam olim praeceptori." – Vgl. O. Wessely, *Grefinger,* MGG V, 1956, Sp. 764 ff.

[3] Vgl. *Musurgia,* S. 16 f., Abdruck bei W. Merian, *Bonifacius Amerbach u. Hans Kotter,* Basler Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde XVI, 1917, S. 163 f.; Übersetzung bei Moser, a. a. O., S. 29 f.

[4] Vgl. Moser, a. a. O., S. 30 u. 183, Anm. 44 ff.

[5] Vgl. W. Gurlitt, *Joh. Kotter und sein Freiburger Tabulaturbuch von 1513,* Elsaß-Lothr. Jb. XIX, 1940, S. 216 ff. – W. Merian, *Die Tabulatur des Organisten Hans Kotter,* Diss. Basel, Leipzig 1916, S. VII u. 36 f.

[6] Vgl. G. Lenzinger, *Domorganist Hans Buchner,* Schr. d. Ver. f. Gesch. d. Bodensees, Bd. LXIII, 1936, S. 55 f.

[7] Vgl. O. zur Nedden, *Zur Musikgeschichte von Konstanz um 1500,* ZfMw XII, 1929/30, S. 556 ff.

[8] Nachwort Ad lectorem: „concentus ex pluribus partibus compositum . . . , qui poetarum carmina prope modum imitatur, imparibus quibusdam modulis sonorus, cuius nos quandoque sub Bolfgango Grefingero, qui modo apud Viennenses agit, haud poenitendo praeceptore, . . . agimus."

muten, daß Luscinius auch in Wien wieder Kontakt mit Celtes' Sodalitas literaria Collegii poetarum und ihren poetisch-musikalischen Bestrebungen hatte[1]; der spätere Straßburger Consodale Nicolaus Gerbel, der mit Luscinius eng befreundet war, studierte seit 1502 in Wien und war 1505/06 Mitglied des Collegiums[2]. Luscinius vollendete seine musikalische Ausbildung in Wien soweit, daß er an der Universität vielbesuchte Vorlesungen über Musik halten konnte, auf die er in seinen Institutiones musicae zurückgriff[3].

Wichtige Verbindungen knüpfte Luscinius 1510 in Augsburg an, wo er zur Zeit des Reichstages (März–Juni) im Hause des Mäzens und Humanisten Conrad Peutinger weilte, der als Syndicus der freien Reichsstadt weite Beziehungen besaß[4]. Er lernte dort den Dichter Johann Pinician kennen, der von diesem Aufenthalt berichtet[5]. Bei diesem Reichstag zeigte Sebastian Virdung dem musikinteressierten Straßburger Bischof Wilhelm von Honstein sein „gedicht der deutschen musica"; 1511 widmete er ihm dann als Auszug seine „Musica getutscht"[6]. Sei es nun, daß Luscinius Virdung in Augsburg traf, sei es, daß Bischof Wilhelm eine Mittlerrolle übernahm, die Frage, wie Luscinius' freie lateinische Übertragung der Musica getutscht 25 Jahre später in Straßburg mit denselben Holzstöcken für die Abbildungen veröffentlicht werden konnte, kann nur in Berücksichtigung dieser persönlichen Beziehungen beantwortet werden, zumal wenn jetzt nachgewiesen werden kann, daß das Manuskript bereits um 1518 fertiggestellt war[7].

Besonders wertvoll sollte aber für ihn bei diesem Augsburger Aufenthalt die Freundschaft mit dem Humanisten Veit Bild werden, der auch in Peutingers Haus verkehrte[8]. Veit Bild war 1503 in das Augsburger Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra eingetreten, in dem Luscinius dann später Zuflucht fand. Bilds Stärke lag in seinen mathematisch-astronomischen Fähigkeiten, jedoch erforderte bereits sein vorheriges Amt als Pfarrschreiber dort (1500) Fertigkeiten im liturgischen Gesang. 1507 schrieb er einen Musik-

---

[1] G. Hummel (a.a.O., S. 19, 33, 44, 47, 61, 73, 86 f.) hebt diese Bestrebungen des Celtes-Kreises besonders hervor, in dem auch Hofhaimer verkehrte.

[2] Vgl. P. Merker, *Der Verfasser des Eccius dedolatus,* Halle 1923, S. 241 f.

[3] *Institutiones,* Bl. 2a: „Rogatus aliquoties ab amicis, ut musicas institutiones, quas olim in frequenti Viennensis Academiae auditorio professus sum, hic in natali solo aeris notis excribi curarem."

[4] In *Joci ac sales,* Nr. XVII, schildert er seinen auch in den *Progymnasmata* (Bl. 4a) erwähnten Aufenthalt in Peutingers Haus. Vgl. H. A. Lier, a.a.O., S. 28.

[5] *Ex Luciano,* 1517 (Nr. 288); Schmidt, S. 175 f.

[6] Vgl. S. Virdung, *Musica getutscht,* Facs.-Druck, hg. v. L. Schrade, Kassel 1931, Bl. 2a. – Wallner, a.a.O., S. 85. – K. Nef, *Seb. Virdungs Musica getutscht,* Kongr.-Ber. Basel 1924, Leipzig 1925, S. 7 ff.

[7] Der Verf. bereitet eine eingehende Würdigung der musiktheoretischen Schriften von Luscinius vor.

[8] Vgl. A. Schröder, *Der Humanist Veit Bild,* Zeitschr. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg XX, 1893, S. 188. – A. Bigelmair, *Der Briefwechsel von Oekolampadius mit Veit Bild,* in: Briefmappe II, Münster 1922, S. 122.

traktat, den er dem M. Paul Keuflinger[1] zur Korrektur vorlegte und 1508 unter dem Titel „Stella musicae" im Druck vorlegte[2]. Für Kompositionen nahm er allerdings fremde Hilfe in Anspruch, u. a. auch 1508 die des Peter Tritonius, Schulmeisters in Bozen, „qui carminum Horatii dulcisonas fecit harmonias"[3].

Luscinius erfreute sich bereits damals wegen seiner besonderen Sprachkenntnisse unter den Humanisten eines beachtlichen Ansehens. Nachdem er im Sommer 1510 in Augsburg durch Bild mit dem musikinteressierten Ottobeurer Benediktiner-Humanisten Nicolaus Ellenbog bekannt geworden war[4], bat dieser nach glücklicher Heimkehr Luscinius in einem Brief vom 1. September um die Redaktion seines Werkes „Epitome platonicum", das er gleichzeitig an Bild sandte[5]. Wie vorher Peutinger und Reuchlin sah sich auch Luscinius für diese umfangreiche Arbeit in seiner Antwort vom 30. November überfordert: „Graecarum literarum quondam auram coepi et inter Latinos Graecus et inter Graecos Latinus videor."[6] Luscinius blieb noch bis zum April 1511 in Augsburg[7]. Zu dieser Zeit reiste Bild zu einem einjährigen Aufenthalt im Kloster Melk ab[8]; wahrscheinlich begleitete ihn Luscinius, denn später noch erinnerte ihn Bild daran, daß er sich damals in Melk ernsthaft mit dem Gedanken getragen habe, sein Leben in klösterlicher Zurückgezogenheit zu führen[9]. Wohl hier verfaßte Bild auf Bitten des „Pater Gregorius Mellicensium" einen weiteren Musiktraktat, den er jedoch nicht im Druck veröffentlichte[10].

Luscinius kehrte auf der Rückreise nach Straßburg bei seinem Freunde, dem Konstanzer Domherrn J. von Botzheim ein[11], bei dem er sich auch die

---

[1] Er hatte in seiner Jugend bei Th. Oedenhofer Musikunterricht erhalten. Vgl. Pietzsch, a. a. O., I, S. 287.

[2] Vgl. F. A. Veith, *Bibliotheca Augustana complectens notitias varias de vita et scriptis eruditorum*, Bd. (Alphabetum) I, Augsburg 1785, S. 28. – U. Kornmüller, *Die Pflege der Musik im Benedictinerorden* (Nachtrag), Stud. u. Mitt. aus d. Benediktinerorden, Jg. VI, Bd. 2, 1885, S. 37. – R. Eitner, Quellenlexikon, Bd. II, 1900, S. 43.

[3] Vgl. Schröder, *Bild*, a. a. O., S. 192, Nr. 12 u. S. 193 f., Nr. 21 vom 1. Dez. 1508: Bild bittet Tritonius, zu einer Marianischen Antiphon „contrapuncti positionem quandam efabricare".

[4] Vgl. A. Bigelmair u. F. Zoepfl, *Nikolaus Ellenbog. Briefwechsel*, Münster 1938, S. 65, Nr. 92b vom 30. Nov. 1510. – Zur Musik vgl. die Angaben des Registers. Sollte der ihm bekannte „Magister und Organist Johannes in Konstanz" (Nr. 45, 1534, S. 328) Hans Buchner sein?

[5] Vgl. Bigelmair-Zoepfl, a. a. O., S. 63 f., Nr. 90 u. 91.

[6] Ebenda, S. 65, Nr. 92b.

[7] Seine dort am 4. April 1511 veröffentlichten *Ubertini Tusculi . . . duo libri Symonides* (Nr. 278) enthalten noch einen Brief an Ellenbog und Verse von Pinician (Schmidt, S. 176).

[8] Vgl. Schröder, *Bild*, a. a. O., S. 195, Nr. 36.

[9] Ebenda, S. 201 f., Nr. 110 vom 16. Mai 1516.

[10] Vgl. Veith, a. a. O., S. 31: „Musica quadam".

[11] Vgl. Schmidt, S. 176.

Anhänglichkeit des jungen Alexander Brassicanus erwarb[1]. Die Zimmerische Chronik bezeichnet den feinsinnigen Gelehrten, der Mittelpunkt des Konstanzer Humanistenkreises war[2], als „ein holdseligs, höflichs mändle, ein vorder gueter Musicus“[3]. Wie die Protokolle zeigen, geht die Berücksichtigung musikalischer Belange im Kapitel besonders auf seine Initiative zurück[4]. So fand auch Sixt Dietrich nach 1517 bei ihm warme Aufnahme[5].

Offenbar überwältigte Luscinius aber doch wieder seine Reiselust; das Ziel des Dreißigjährigen war die Universität Paris. So erreichte ihn der vom 14. April 1512 datierte Brief Bilds nicht mehr, der ihm im Namen des dortigen Abtes das Amt eines Pfarrers in Oberalteich anbot[6]. Nach einem Brief an Bild vom 10. Juni 1515[7] muß sein Pariser Aufenthalt auf die Jahre 1511–1514 (1514 war er wieder in Straßburg) angesetzt werden und nicht, wie lange angenommen, um 1508[8]. Paris bildete damals das europäische Zentrum der humanistischen Studien[9]; Namen wie die von Guillaume Budé, der Lehrer des Kölner und Pariser Musiktheoretikers Nicolaus Wollick war, von Jacobus Faber Stapulensis, dessen „Elementa musicalia“ 1510 in 2. Auflage erschienen, des Italieners Fausto Andrelini und des späteren Kardinals Hieronymus Aleander, 1511 Procurator der deutschen Nation, zogen von weit her Schüler an, darunter um 1510 auch eine Reihe von elsässischen Humanisten[10]. Durch Andrelini konnte Luscinius eine erweiterte Kenntnis der klassischen Latinität erwerben[11], insbesondere aber verdankt er seinem Pariser Lehrer Aleander seinen späteren Ruf als hervorragender Gräzist: „. . . dialogos ductu clarissimi viri Aleandri Mottensis, praeceptoris mei, Lutetiae publicatos graece . . .“[12] Diese Sprachstudien bildeten bei seinem

---

[1] *Progymnasmata,* Bl. 4a, u. Schmidt, S. 183.

[2] Vgl. K. Hartfelder, *Der humanistische Freundeskreis des Des. Erasmus in Konstanz,* Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins VIII, 1893, S. 5 ff.

[3] Vgl. K. A. Barack, *Die Zimmerische Chronik,* Bd. III, Stuttgart 1869, S. 205.

[4] Vgl. O. zur Nedden, a.a.O., S. 452 f. – Ders., *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte,* Kassel 1931, S. 65 f.

[5] Vgl. H. Zenck, *Sixtus Dietrich,* Leipzig 1928, S. 22 ff.

[6] Vgl. Schröder, *Bild,* a.a.O., S. 195, Nr. 38.

[7] „Quo contra ego ad tres ferme annos a litteris maxime politioribus peregrinor dum ad Cades [= Gades, Cadix?] usque pergo, dum ad Parisios theologiae quandam portionem imbibo, dum proinde illius duce clarissimo viro Aleandro Mottensi graecitatis labyrinthum penetro . . .“ Vgl. Schröder, *Bild,* a.a.O., S. 219.

[8] Vgl. Schmidt, S. 175 (ohne Quelle). – J. Paquier, *L'université de Paris et l'humanisme au debut du XVIe siècle,* Revue des questions historiques, Bd. XXI, 1899, S. 177. – A. Pirro, *L'enseignement de la musique aux universités francais,* Acta mus. II, 1930, S. 48.

[9] Ausführliche Darstellung bei K. W. Niemöller, *Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat,* Köln 1956, S. 90 ff.

[10] Vgl. A. Budinszky, *Die Universität Paris und die Fremden an derselben,* Berlin 1876, S. 120, 143, 152. – A. Horawitz, *M. Hummelberger,* Berlin 1875, S. 9 ff.

[11] Vgl. L. Geiger, *Studien zur Geschichte des französischen Humanismus,* VjSchr. f. Kultur u. Liter. d. Renaissance I, 1886, S. 45.

[12] *Luciandialoge,* 1515 (Nr. 276); nach G. Th. Strobel, a.a.O., S. 8.

gleichzeitigen Theologiestudium auch die Voraussetzung für eine neue, auf den Urtext zurückgehende Auslegung der Bibel[1]. Wenn auch darüber keine Nachrichten erhalten sind, so ist doch in seinen späteren Kompositionen eine eingehende Beschäftigung mit der französischen Orgelkunst nachweisbar.

Anfang 1514 kehrte Luscinius nach langen Wander- und Studienjahren in seine Heimatstadt Straßburg zurück, die damals politisch und geistig die unbestrittene Metropole des Oberrheins war. Hier entfaltete er in den nächsten acht Jahren als Musiker sowohl wie als Humanist eine bewundernswerte Aktivität; er stand auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Allein weit über die Hälfte seiner Schriften fallen in diese wenigen Jahre, der auch die wenigen erhaltenen Kompositionen angehören. Im Sommer 1514 bereitete die von seinem Lehrer Wimpfeling in Straßburg gegründete Sodalitas literaria[2] dem durchreisenden Erasmus von Rotterdam einen begeisterten Empfang. Bei den Festlichkeiten erfreute Luscinius die Gäste mit seinem reich registrierten Orgelspiel[3], das Erasmus in seinem Dankschreiben an Wimpfeling, bedenkt man seine sonst skeptische und kunstfeindliche Musikanschauung[4], wohl ein wenig zu überschwenglich lobt[5]. Im selben Jahr beauftragte das Stiftskapitel von St. Thomas den Orgelbauer Johann Schentzer, die Orgel („vetustate corruptum et dissonum") wiederherzustellen und zu erweitern[6]. Der erste Organist, der über dieses Werk des Silbermannvorgängers verfügte, das neben der von Friedrich Krebs (1492) erbauten und von Johann Klitsch gespielten Münsterorgel[7], nach den Schwesterwerken St. Gallen (1511) und Konstanz (1516) zu urteilen, eine der schönsten Orgeln der Zeit darstellte, war Othmar Luscinius. Im März 1515 wurde er vom Kapitel, das außerdem eine theologische Ausbildung voraussetzte, angestellt und trat am 1. November seinen

---

[1] Vgl. *Epistolae obscurorum virorum,* a.a.O., S. 286: „Ottomarus Luscinius, qui etiam scit graecum sicut Reuchlin, et scit multum allegare Extra decretum et Digestis, etiam ex Biblia, quae non sunt mirabilia, quia studuit in Parrhisia."

[2] Vgl. J. Lefftz, *Die gelehrten und literarischen Gesellschaften im Elsaß,* Heidelberg 1931, S. 9 ff.

[3] Nicht „Flötenspiel", vgl. Plural „cannis"! (Vogeleis, a.a.O., S. 186).

[4] Vgl. seine kritischen Äußerungen von 1521 bei W. Gurlitt, *Michael Praetorius,* Diss. Leipzig 1915, S. 72, Anm. 3.

[5] „Neque praeteribis Otmarum, hominem citra ostentationem, ut mihi videtur, eruditum, qui nos suis toties vocem mutantibus cannis, ut vel lusciniam vincerent, adeo delectavit, ut divina quadam voluptate rapti videremus." Vollständiger Abdruck des Briefes vom 21. Sept. 1514 bei P. S. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi,* Bd. II, Oxford 1910, S. 17 ff.

[6] Vgl. Vogeleis, a.a.O., S. 183: „In opus novum multorum musicorum instrumentorum sonis et harmonia adiectis, quibus prius caruit, reformari ac miro ingenio perfici curavit."

[7] Vgl. F. X. Matthias, *Orgues et organistes de Notre-Dame de Strasbourg,* Studia Leontina II, Straßburg (1942), S. 67. – F. Raugel, *Les orgues et les organistes de la cathédrale de Strasbourg,* Kolmar 1948, S. 13 f.

Dienst an. Zu seinem Gehalt von 30 Gulden jährlich wurde ihm im Oktober noch die neue Vikarie des St. Petersaltars zugesprochen[1].

In den August desselben Jahres fällt die Vollendung seines Musiktraktats „Musicae institutiones", die bei Johann Knoblouch gedruckt und von Versen des Sodalen Nicolaus Gerbel begleitet[2], den beiden Münstervikaren Symphorian Pollio und Johann Rudolfinger gewidmet sind. Der Zusatz „a nemine unquam prius pari facilitate tentatae" weist bereits darauf hin, daß Luscinius in der stilistisch-formalen Anlage und der Methodik neue, humanistisch abgewandelte Wege einschlägt, die diese für einen mit höherer Bildung begabten Leserkreis bestimmte Schrift aus der Zahl der zeitgenössischen Musiktraktate heraushebt. Ein treffendes Urteil fällt der Humanist Conrad Mutian in einem Brief von 1516[3]. Neben dem sehr lebensfrohen Straßburger Original Pollio (Altbiesser), dem Sohn eines Stadtpfeifers und Verfasser einiger Kirchenlieder, würdigt Luscinius besonders den Sodalen Rudolfinger mit den Worten des oben erwähnten Erasmus-Briefes als „plane *μουσικότατον*, non arte solum sed moribus, hoc est festivissimum et compotissimum". Er hatte 1517 in seinem Hause den jungen Musiker Sixt Dietrich gastlich aufgenommen, der bereits 1516 in Straßburg weilte, bevor er im November 1517 Chorpräfekt in Konstanz wurde[4]. Luscinius erblickt in ihm als Bildungsmusiker einen Geistesverwandten[5] und vergißt 1521 nicht, ihm durch Botzheim Grüße ausrichten zu lassen[6]. Rudolfinger veröffentlichte dann auch 1534 das Epicedion Dietrichs auf den Tod des Straßburger Komponisten Thomas Sporer[7].

Das Organistenamt füllte jedoch Luscinius nicht aus, auch seine humanistischen Fähigkeiten und Kenntnis forderten ein Betätigungsfeld. Ihm fällt

---

[1] Die Protokolle des Dekans Wurmser berichten darüber: März 1515: „acceptatus in organistam dominus Othmarus Nachtigall et annuatim solvuntur eidem de officio triginta flor., obligavitque se in capitulo ad serviendum viginti annis."

1. Nov. 1515: „incepit Ottmarus, noster organista, intrare chorum et accipere praesentias." Vgl. G. Knod, *Die Stiftsherren von St. Thomas,* Straßburg 1892, S. 52.

[2] Vgl. C. Schmidt, *Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker in Straßburg,* Straßburg 1882, S. 126 ff. – Gerbel war Korrektor bei Knoblouch.

[3] Nach einem „Epigramma in laudem operis Othmari Nachtgall" und Ausführungen über die Bedeutung der Musik im Altertum fährt er fort: „quis adeo caecus est, qui non videat, quantum vere laudis Othmarus mereatur viam nobis sterneus ad eam canendi facultatem, quae summi Dei divorumque laudes celebrat? Nam et inflammare et cursus sedare non modo invenum, verum etiam seniorum animos musico artificio amputata Guidonis manu ut instrumento supervacaneo solerter excogitavit et brevissime clareque docuit." Vgl. K. Gillert, *Der Briefwechsel des Conrad Mutianus,* Bd. II, Halle 1890, S. 277 ff.

[4] Vgl. Zenck, a. a. O., S. 20 ff.

[5] „Nec m aor' praeconio mihi celebrandus est Xistus Theodorici . . . Nam is . . . bonas literas musicae pari studio copulavit." *Musurgia,* 1536, S. 94.

[6] Der Widmungsbrief der *Progymnasmata* schließt mit einem Gruß an „Xysto Theodoro Musico et amoenioris litteraturae sectatori ingeniosissimo".

[7] Vgl. H. J. Moser, *Die erhaltenen Tonwerke des Alt-Straßburger Meisters Thomas Sporer,* Kassel 1929, S. 3.

der Ruhm zu, in Straßburg das Studium des Griechischen eingeführt zu haben; Grammatiken und Textausgaben, die seinen Ruf weit verbreiteten[1], unterstützten seine praktisch-pädagogischen Bemühungen[2]. Im Jahr 1516/17 lehrte er Griechisch an der Münsterschule[3], die seit 1509 unter Leitung des tüchtigen Sodalen Hieronymus Gebweiler stand. Wie Beatus Rhenanus in einem öffentlichen Brief an Luscinius berichtet, suchten sogar die Gelehrten und Geistlichen seine Unterweisung darin[4]. Außerdem hatte ihn der Komtur des Johanniterklosters zum grünen Wörth, Balthasar Gerhard, aufgefordert, dort Vorlesungen über die lateinischen Schriftsteller zu halten[5]. Nach einem „ex viridario S. Johannis" datierten Brief von 1515 wohnte er auch dort im Kloster, wo er Gleichgesinnte fand. So lobt er 1515 den Johanniter Johann Ruser, der 1517 an Rhenanus schreibt: „Est apud nos Otmarus Luscinius, qui te maxime colit", als „Thesea meum, qui labori nostri non mediocriter suppetias tulit"[6]. Durch Luscinius trat dann Ruser auch in Gedankenaustausch mit Veit Bild in Augsburg[7].

Nachdem seine Eingabe am 8. August 1517 zunächst abschlägig beschieden wurde, obwohl er einen Stellvertreter versprach, gab ihm das Thomaskapitel am 30. Dezember Urlaub, den er 1518 nutzte, um in Italien, wahrscheinlich in Padua, zum Doctor iuris pontifici zu promovieren[8]. Im Mai zurückgekehrt, reiste er im Winter 1518/19 nach Klausen/Tirol, wo er dem Probst von Brixen, Ambrosius Yphofer, den er als Freund von Botzheim schon früher kennengelernt hatte[9], auf dessen Wunsch bis zum April 1519 griechischen Unterricht erteilte[10]. Ein Jahr später, im Frühjahr 1520, verlor nun Luscinius seine

[1] So fragt z. B. P. Aperbacchius 1515 Hummelberg: „Estne cognitus tibi Othmarus Nachtgall? Transtulit e graece Luciani dialogos deorum." Vgl. A. Horawitz, *Zur Biographie und Correspondenz J. Reuchlins,* Sitz.-Ber. d. kais. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Bd. 85, Wien 1877, S. 141 f.

[2] Vgl. C. Engel, *Das Schulwesen in Straßburg vor der Gründung des protestantischen Gymnasiums 1538,* Straßburg 1886, S. 36 f. – J. Knepper, *Das Schul- und Unterrichtswesen im Elsaß,* Straßburg 1905, S. 345 f.

[3] *Progymnasmata,* 1517 (Schmidt, S. 183).

[4] Vgl. A. Horawitz u. K. Hartfelder, *Briefwechsel des Beatus Rhenanus,* Leipzig 1886, S. 80, Nr. 54.

[5] *Summa Sylvestrina,* 1518, Nr. 291 (Schmidt, S. 173).

[6] Vgl. Horawitz-Hartfelder, a.a.O., S. 95, Nr. 66. – Böcking, a.a.O., Suppl. II, S. 408 u. 462.

[7] Vgl. Schröder, *Bild,* a.a.O., S. 200, Nr. 94 u. 109.

[8] „Dominus Ottmarus, organista noster, petivit licentiam ad studium (pro licentia adipiscendi) et quod possit organum per alium organistam providere . . . capitulum denegavit." Nach Knod, *Stiftsherren,* a.a.O., S. 52.

[9] Er kannte Yphofer, „commilitonem olim tuum [Botzheim] in Bononiensi academia" (*Progymnasmata,* Bl. 3b), wenigstens seit 1518.

[10] In seinen *Joci ac sales,* Nr. CXXI, berichtet er humorvoll über seinen dortigen Aufenthalt. Vgl. Walchner, a.a.O., S. 6. – Am 30. März schreibt Yphofer an Rhenanus: „Debebam ego plurimum Otmaro Luscinio nostro . . . ob praeceptiones suas, quas michi Graecis in literis impenderet"; und am 4. April: „Cum autem Otmarus noster patriam sit repetiturus . . ." Vgl. Horawitz-Hartfelder, a.a.O., S. 149 f., Nr. 102 u. 104.

Organistenstelle. Nach den wenigen Archivnotizen beschloß das Kapitel zwei Monate vor der verzögerten Bestätigung des Papstes (27. April), die Bindung des Vikariats an die Organistenstelle aufzuheben. Luscinius drohte mit der Amtsniederlegung, und tatsächlich wurde bereits am 20. Juni ein Nachfolger bestellt[1]. Am 2. Ostertag desselben Jahres befand er sich über die Donau kommend, möglicherweise von Bruck[2], auf der Durchreise im Kloster des Deutschordenspriesters und Humanisten Johannes Boemus in Ulm. Boemus, dessen „Liber heroicus de Musicae laudibus" Hofhaimer und Buchner namentlich hervorhebt[3], berichtet, daß er zur Messe die Orgel spielte[4]. Bereits 1519 war Luscinius trotz persönlicher Bemühungen in Rom (September bis November) durch einen „Kurtisanen" um ein Kanonikat betrogen worden[5]. Seine Existenz war bedroht; und bitter beklagte er sich in der „Epistola nuncupatoria" (1521) an Botzheim über das Kurtisanenwesen in Straßburg[6], als deren Opfer er bereits 1520 von dem Wimpfelingneffen, dem kaiserlichen Rat Jakob Spiegel, in dessen auch kirchenmusikalische Mißstände berührender Denkschrift an den Kaiser genannt wurde[7]. Die Kirche überließe die Pfründen den Intriganten, die Gebildeten gingen leer aus. Deshalb hätten seine Freunde N. Gerbel und J. Sturm schon ihren geistlichen Stand aufgegeben, er aber könne ihn nicht entbehren. 1522/23 war Luscinius wieder in Konstanz bei dem Domherrn Johann Faber (Heigerlein), einem Freund von Botzheim, für den er zu den Straßburger Druckern die Vermittlung übernahm[8]. Schließlich erhielt er nach großer Mühe und mit Hilfe seines Freundes Ambrosius Yphofer 1522 zwar ein frei gewordenes Kanonikat an St. Stephan[9],

---

[1] Vgl. Schmidt, S. 187. – Knod, *Stiftsherren,* a.a.O., S. 52. – Rokseth, a.a.O., S. 200 f.

[2] Dort traf er den Wiener Domherrn, den Astronom und Mathematiker Georg Collimitius (Tanstedter). Vgl. Lier, a.a.O., S. 34.

[3] Übers. von P. G. Morell, MfM V, 1873, S. 101 ff.

[4] „Fortuito alterutrum cognovimus in organis sacelli nostri. Ad missam luserat." Vgl. J. A. Battenstadius, *Andreae Althameri vita,* Wolfenbüttel 1740, S. 68; die Stelle über Luscinius bei R. Jauering, *Ergänzungen und Berichtigungen zu Eitners Quellenlexikon,* Mf VI, 1953, S. 249.

[5] Vgl. Schmidt, S. 186.

[6] Bl. 5a ff. Ausführliche Zitate bei: G. Th. Strobel, a.a.O., S. 17 f. u. 20 f. – Walchner, a.a.O., S. 37 ff. – Schmidt, S. 187 f. – J. Bernays, *Jacob Sturm als Geistlicher,* Zs. f. Gesch. d. Oberrheins XX, 1905, S. 350 f.

[7] *Medulla pragmaticae sanctionis,* Schlettstadt 1520, Bl. 2b: „Taceo hic Othmarum Luscinium, quem sacrae et pontificiae, immo et graecae litteraturae commendant."

Spiegel fordert (Bl. 8a): „discernant boni et aequi, si non floreat diligentior divinus cultus, ordinatior cantus, si non fiant pauciores in choro confusiones . . . Exemplum sumatur de Ecclesia parochiali Friburgensi, de Collegio Badensi, Heidelbergensi et Novae civitatis Spirensis Diocesis."

[8] Ein Brief an Faber vom 21. Mai 1523 ist abgedruckt bei A. Horawitz, *J. Heigerlein (genannt Faber),* Sitz.-Ber., a.a.O., Bd. 107, Wien 1884, S. 178 ff. u. im Faksimile bei J. Ficker u. O. Winckelmann, *Handschriftenproben des 16. Jhs. nach Straßburger Originalen,* Bd. II, Straßburg 1905, Tafel 51A.

[9] So nennt er sich im *Grunnius sophista,* 1522, Nr. 297 (Schmidt, S. 190).

konnte aber die Residenz noch nicht antreten, da andere ihm die Pfründe streitig machten, wie er in einem Brief vom 7. April 1523 aus Augsburg berichtet[1]. Der Einbruch der Reformation in Straßburg zwang ihn dann jedoch, endgültig nach Augsburg überzusiedeln. Während er 1521 Luther noch wohlwollend gegenüberstand und Ulrich Hutten trotz dessen Neigung zur Reformation rühmt[2], spricht er 1523 von der „Lutherana pestis"[3] und verfaßte ein beißendes Epigramm auf Huttens Tod, das von Melanchthon mit gleicher Schärfe erwidert wurde[4].

In Augsburg, wo Luscinius seine alten Freunde wiedertraf[5], fand er im Kloster St. Ulrich und Afra bei seinem Freunde Bild Unterkunft[6]. Auf Bitten des Abtes Johannes Schrot hielt er Vorlesungen über die Psalmen, wobei er „collatione sacrae scripturae" interpretierte[7], und wahrscheinlich auch über die klassischen Sprachen[8], ohne dem Benediktinerorden selbst beizutreten. Die aus diesen theologischen Studien hervorgegangenen Schriften veröffentlichte 1523–25 sein Freund, der Mediziner und Humanist Sigmund Grimm, der durch den „Liber selectarum cantionum" von 1520 (Isaak, Senfl) auch als Musikdrucker bekannt wurde[9]. A. Schröder und J. Gass haben diese Schriften eingehend auf die religiöse Haltung von Luscinius untersucht[10], der zwar reformatorisches Gedankengut nicht verleugnet[11], aber der alten Kirche

---

[1] An den Leutepriester von St. Thomas, Sixt Hermann, bei: J. Bernays, a.a.O., S. 356 ff.

[2] *Progymnasmata,* Bl. 8a–9a.

[3] Vgl. Horawitz, *Faber,* a.a.O., S. 178.

[4] Diese Affäre hat die Nachwelt lange gegen ihn voreingenommen. Vgl. dazu G. Mohnike, *Othmar Nachtgall und Ulrich von Hutten,* Zs. f. hist. Theologie, Jg. 1843, H. 2, S. 148 ff. – Böcking, a.a.O., II, 1859, S. 363. – Horawitz, *Reuchlin,* a.a.O., S. 141 f. – K. Hartfelder, *Ph. Melanchthon als Praeceptor Germaniae,* Berlin 1889, S. 147 f. – P. P. Albert, *Otmar Nachtgalls Grabschrift für Ulrich von Hutten,* Zs. d. Ges. f. Beförderung d. Gesch., Altertums- u. Volkskunde von Freiburg XXXIII, 1917, S. 187 ff.

[5] Vgl. H. A. Lier, *Der Augsburgische Humanistenkreis,* Zs. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg VII, 1880, S. 72.

[6] Vgl. M. Hartig, *Das Benediktiner-Reichsstift St. Ulrich und Afra in Augsburg,* Augsburg 1923, S. 19.

[7] „Horum sequutus exemplum, cum abhinc menses aliquot hortatu venerandi Patris et Domini D. Joannis Schrot . . . Psalterium Davidis patribus praelegerem." *Psalterium Davidis,* 1524 (Nr. 301). Vgl. Schelhorn, a.a.O., S. 481.

[8] Jedenfalls beneidet Ellenbog Bild darum, einen solchen Praeceptor („hebraicae graecaeque linguae peritissimum") zu haben (Bigelmair-Zoepfl, a.a.O., S. 181, Nr. 99).

[9] Vgl. A. Sandberger, *Zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg,* DTB V, 1904, S. XLV. – Einer älteren Nachricht zufolge war Grimm selbst ein vorzüglicher Musiker. Vgl. M. Radlkofer, *Die humanistischen Bestrebungen der Augsburger Ärzte im 16. Jh.,* Zs. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg XX 1895, S. 38.

[10] Vgl. A. Schröder, *Luscinius,* a.a.O., S. 88 ff. – J. Gass, *Otmar Luscinius, l'humaniste alsacien,* Revue catholique d'Alsace LI, Straßburg 1936, S. 5 ff.

[11] Vgl. Wetzer-Welte, *Kirchenlexikon,* Bd. VIII, 1893, Sp. 307. Sein Name begegnet daher in einem Index von 1554: F. Reusch, *Die Indices librorum prohibitorum des 16. Jhs.,* Tübingen 1886, S. 165.

trotz aller Kritik treu blieb. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, gab Luscinius 1524 auch privaten Unterricht[1], so Wolfgang Andreas Rem, dem Sohn des Patriziers und Bundesrichters Rem, in den klassischen Sprachen und auch in Musik[2]. Im Hause von Rem kam er auch mit dem Kanoniker an St. Moritz, Johann Choler, zusammen, dem er bei seinen Griechischstudien half[3]. Aus dieser Zeit (1524) ist ein Bildnis des Monogrammisten GL (wahrscheinlich Georg Lemberger) in einem Nachstich erhalten[4]. In seinen Bemühungen um eine feste berufliche Stellung empfahl ihn 1525 Jakob Spiegel im Namen von König Ferdinand der Freiburger Universität für den ersten freien Lehrstuhl für Theologie oder Kirchenrecht[5], jedoch blieb dieser Vorstoß trotz einer persönlichen Vorstellung, bei der er die Wertschätzung des berühmten Rechtsgelehrten Ulrich Zasius erlangte[6], erfolglos. Durch seinen Gönner Jakob Fugger, an dessen Sterbebett er 1526 weilte[7], erhielt er endlich am 30. Juni 1525 ein Kanonikat und das Predigtamt an St. Moritz[8]. Luscinius, der als Freund des Hauses[9] den Fuggern mehrere Werke widmete und mit Anton Moralphilosophie privat studierte[10], hebt in der Vorrede zu seinem deutschen Psalter, die dem gelehrten Lob der Musik gewidmet ist, die Verdienste der Fugger um Augsburger Orgeln hervor: „Dann so vil die Musiek berürt / ist wol scheyn allhie zu Augspurg was kosten ir auß sonder reyklicher miltigkayt zu der e[h]r gottes / und der erhebung menschlichs gemüts gegen denselben / an orgeln gelegt habt / und täglich nicht underlassend.“ [11] Sie hatten 1512 in der Karmeliterkirche eine Orgel errichten lassen, die nach Hofhaimer seit 1521 von Bernhard Rem gespielt wurde[12]. Ob sie auch an der

---

[1] Vgl. J. Hans, *Beiträge zur Geschichte des Augsburger Schulwesens,* Zeitschr. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg II, 1875, S. 98.

[2] F. A. Veith (a.a.O., IV, 1788, S. 172) berichtet darüber: „Ibi anno exacto, impulsu et precibus Otmari Luscinii doctissimi viri, a parente domum revocatus, sub eo praeceptore tam latinae quam graecae linguae fontes uberius haurire coepit . . . Temporis autem vacuum, quod nanciscebatur, spatium Musicae addiscendae, honestae recreationis causa, impedit.“

[3] *Joci ac sales,* Nr. CXV. Vgl. Lier, a.a.O., S. 29.

[4] Vgl. J. F. Rein, *Das gesamte Augspurgische Evangelische Ministerium in Bildern und Schrifften,* Augsburg (1749), Nr. 10.

[5] Brief vom 17. Mai 1525. Vgl. H. Schreiber, *Geschichte der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg,* Bd. II, Freiburg 1868, S. 273.

[6] Zasius schrieb am 15. Juli 1526 an Wolfgang Rem: „Othmarus Luscinius, vir rarae eruditionis gloria inter paucos celebrandus, tuarumque virtutem buccinator egregius.“ Vgl. *Ulrici Zasii epistolae,* ed. A. Riegger, Ulm 1774, S. 455 f.

[7] Vgl. *Die Chronik von Clemens Sender. Die Chroniken dt. Städte,* Bd. XXIII, Augsburg 4, Leipzig 1894, S. 170.

[8] Vgl. R. Schaal, *Zur Musikpflege im Kollegiatstift St. Moritz zu Augsburg,* Mf VII, 1954, S. 3.

[9] Vgl. A. Stauber, *Das Haus Fugger,* Augsburg 1900, S. 48 u. 95.

[10] Vgl. Strobel, a.a.O., S. 51 f.

[11] *Der Psalter des kinigs vnd propheten Davids,* 1524 (Nr. 302), Bl. 2b.

[12] Vgl. Sandberger, a.a.O., S. LXIII.

von Luscinius wahrscheinlich benutzten, um 1490 erbauten Orgel von St. Ulrich Verbesserungen vornehmen ließen, ist nicht bekannt[1].

Als Moritzprediger stand Luscinius großen Schwierigkeiten gegenüber; reformatorische Unruhen hatten bereits seinen Vorgänger zur Resignation veranlaßt. Luscinius vertrat jedoch im Sinne der Fugger weiterhin die katholische Sache. Er redigierte eine Verteidigungsschrift über die Messe von Johann Eck[2] und gehörte zu der Delegation des Bischofs Hugo von Konstanz für die Badener Disputation mit Zwingli im Mai 1526[3]. In der zwischen den Konfessionen erhitzten Atmosphäre nahm bereits im Juli 1526 der lutherisch eingestellte Rat an seinen Predigten Anstoß. Trotz des Eingreifens des Kaisers, der ihn im August 1528 bewog, gegen eine persönliche Zulage von 100 Gulden sein Predigtamt fortzuführen, glaubte sich der Rat im September erneut veranlaßt, ihn unter Hausarrest zu stellen. Ende September verließ Luscinius Augsburg und siedelte nach Freiburg über[4]. Die Ereignisse sind in der Chronik des Priors von St. Ulrich, Clemens Sender[5], und nach den Ratsprotokollen an verschiedenen Stellen ausführlich dargestellt worden[6].

Bereits im August hatten sich die Fabrikpfleger des Freiburger Münsters an die Universität gewandt, sie möge als Patronin zu den vorhandenen 50 Gulden dieselbe Summe zuschießen, damit sie Luscinius für die Prädikatur gewinnen könnten. Die Bemerkung, er sei auch für eine Professur geeignet, veranlaßte jedoch die Universität zur Ablehnung[7]. Nach der Vereinigung zweier Pfründen erklärte sich jedoch Luscinius trotz des Protestes von König Ferdinand beim Freiburger Rat bereit, die Predigtstelle anzutreten, sobald er freikommen könne[8]. Luscinius, der vergeblich in Tübingen nach einem

---

[1] Vgl. Th. Hofmiller u. J. M. Friesenegger, *Die große Orgel von St. Ulrich in Augsburg,* Augsburg 1903, S. 25 f.

[2] Vgl. T. Schiess, *Briefwechsel der Brüder Ambrosius und Thomas Blaurer,* Freiburg 1908, S. 33: Brief von U. Rhegius 1526.

[3] Zwingli schreibt 1526: „Quum disputatio Baden est habita, in qua tam nobiles fuerunt doctores, ut etiam Lusciniae nomen habere nonnulli sint digni . . .“ Vgl. J. Döllinger, *Die Reformation,* Bd. I, Regensburg 1846, S. 551, Anm. 248; weitere Nachweise bei Strobel, a.a.O., S. 24. – Schreiber, a.a.O., S. 274.

[4] Am 23. September bewilligten ihm die Fugger zu den Einnahmen aus dem resignierten Kanonikat eine Pension von 80 fl. Vgl. Schröder, *Luscinius,* a.a.O., S. 88.

[5] Sender (a.a.O., S. 207) urteilt über Luscinius: „er ist ain keuscher, gelerter mann gewesen, [hat] alle landt schier durchzochen und mit arenmut gelernet gutter sitten und [war] ein messig mann.“

[6] Vgl. Döllinger, a.a.O., S. 550 f. – K. Th. Keim, *Schwäbische Reformationsgeschichte bis zum Augsburger Reichstag,* Tübingen 1855, S. 81. – Schröder, a.a.O., S. 86 ff. – F. Roth, *Augsburger Reformationsgeschichte,* München ²1901, S. 129 ff.

[7] Vgl. J. Rest, *Neues über Ottmar Nachtgall,* Zs. f. Gesch. d. Oberrheins XXXVIII, 1923, S. 45 ff.

[8] Ebenda, S. 53 ff. – In Augsburg sagte er im September 1528 vor dem Rat aus, er habe nur noch auf Bitten der Fugger das Predigtamt fortgeführt, „dann er hab von im selbs wellen hinwegk gen Freyburg wellen ziehen“. Vgl. Chronik von Sender, a.a.O., S. 208.

Nachfolger forschte, konnte im Dezember 1528 an Anton Fugger berichten: „Und dieweil ich alhye aus e. e. miltigkayt und besonderer gutthat fridlich zu leben hab bey geleerten leuten und in grossem Gunst edler und unedler, ist meyn gemuet etwas erhaben und nymmer also erschlagen als zu Augspurg.“ [1] Ein späterer Vorstoß, auf die freie Stelle des Dompredigers Kretz nach Augsburg zurückzukehren, verlief ergebnislos [2]. In Freiburg nahm Luscinius in dem palastartigen Haus „Zum Walfisch“ Wohnung, das als Alterssitz für den Kaiser erbaut war. So berichtet Erasmus, der mit dem Basler Münsterprediger Augustinus Marius, ebenfalls durch die Reformation von Basel vertrieben [3], dasselbe Haus bewohnte [4]. Durch einen Brief an Marius vom März 1529 erfahren wir, daß Luscinius auch mit Bonifacius Amerbach, dem Freund des Paulomimen Kotter, bekannt war [5]. Für Erasmus und auch für Heinrich Glarean übernahm Luscinius die Vermittlung zu den Fuggern [6]. Mit Zasius, Erasmus und Glarean, der seit 1529 den Lehrstuhl für Poetik innehatte und hier bis 1539 sein Dodecachordon vollendete, wird Luscinius von dem Famulus des Erasmus, Gilbert Cognatus, zu den bedeutendsten Gelehrten Freiburgs gerechnet [7], wo er sich auch in die Matrikel aufnehmen ließ [8]. Das Verhältnis zu Erasmus, zu dessen Verehrern Luscinius seit 1514 zählte, wurde zweimal getrübt. Nach dem Fortgang von Marius nach Würzburg wollte der Rat 1529 das Haus ganz vermieten; darüber kam es zu einem Streit, bei dem harte Worte fielen. Luscinius zog inzwischen aus, ohne seine Habe mitzunehmen und seine Schlüssel abzugeben, und schließlich mußte auch Erasmus 1531 das Haus verlassen [9]. 1532 wieder beschwert sich Eras-

[1] Vgl. Rest, a.a.O., S. 55 f.

[2] Nach einem brieflichen Bericht seines Freundes Choler vom 2. März 1531. Vgl. Allen, a.a.O., IX, S. 147 f.

[3] „in hoc mei fati, quod ut ille [Luscinius] Augusta, ita ego Basilea profugi, ne videremus, quae dolerent oculis“. Vgl. Allen, a.a.O., VIII, S. 347.

[4] „Has aedes tum occuparant Ottomarus Luscinius et Augustinus Marius, quondam ecclesiastes Basileae.“ Vgl. Allen, a.a.O., IX, S. 238. – G. Ritter, *Erasmus und der deutsche Humanistenkreis am Oberrhein,* Freiburger Universitätsreden, H. 23, 1937, S. 6.

Durch ein Mißverständnis des obigen Zitates wurde auch Luscinius irrtümlich als „urbis Basileae ecclesiastes“ bezeichnet (vgl. J. Burcardus, *Commentaria de U. Hutteni vita,* Bd. II, Hannover 1717, S. 270).

[5] Vgl. A. Hartmann, *Die Amerbachkorrespondenz,* Bd. III, Basel 1947, S. 414. – Allerdings erwähnt Luscinius „Uterque Amerbach“ schon für die Straßburger Jahre in den *Progymnasmata* (Bl. 4a).

[6] Vgl. Allen, a.a.O., VIII, S. 223. – Glarean widmete seine Boethiusausgabe von 1546 Anton Fugger, „den ihm seine Freunde Otmar Luscinius und Dr Chr. Seld als eifrigen Gönner der Wissenschaften gerühmt hatten“; nach K. Schottenloher, *Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jhs.,* Münster 1953, S. 50.

[7] Er stellte sie in einem satyrischen Epigramm zusammen. Vgl. G. Cognatus, Opera, Bd. I, Basel 1562, S. 415.

[8] Vgl. H. Mayr, *Die Matrikel der Universität Freiburg,* Bd. I, Freiburg 1907, S. 275, Nr. 12: 4. Mai 1529.

[9] Erasmus berichtet darüber ausführlich in zwei Briefen. Vgl. Allen, a.a.O., IX, 237 f. u. 245.

mus, Luscinius habe sich – allerdings auf Anstiftung – über ihn abfällig geäußert[1]. Beide Zwistigkeiten wurden jedoch beigelegt, und als Luscinius nach Ostern 1531 zu einer Wallfahrt nach Marseille aufbrach[2], rühmt ihn Erasmus in einem Empfehlungsschreiben an den Lyoner Theologen Nicolaus Malarius als „primus huius urbis ecclesiastes, musices egregie peritus, linguarum ac bonarum literarum non imperitus"[3]. Eine weitere Reise führte Luscinius 1532 nach Mainz zu dem dortigen Domprediger Friedrich Nausea[4]. Nausea, dessen Musiktraktat als Manuskript 1525 bei Cuspian in Wien verbrannte[5], bot ihm an, nach Mainz überzusiedeln, Luscinius lehnte das aber ebenso ab[6] wie die Berufung als Dekan an die Liebfrauenkirche in München[7] und blieb weiterhin Münsterprediger.

Seit 1531 war Luscinius nachweislich ständiger Gast der Kartause in Freiburg. Dort hatte bis 1525 Gregor Reisch als Prior gewirkt, dessen „Margarita philosophica" in zahlreichen Auflagen seit 1503 auch einen beachtlichen Liber de musica enthält[8]. Ein Jahr vor seinem Tode druckte nun der Straßburger Drucker Johann Schott Luscinius' „Musurgia seu praxis musicae" mit der Übertragung von Virdungs „Musica getutscht" (1511) als erstem Teil. Wenn die Vorrede auch 1536 aus Straßburg datiert ist, so fällt die Abfassung dieses Werkes entgegen der bisherigen Ansicht nicht in die Freiburger Jahre in der Kartause[9]; seine schriftstellerische Arbeit endet daher schon 1529. Am 5. September 1537 starb Luscinius[10] und wurde nach seinem testamenta-

---

[1] „Erasmum esse nebulonem, et omnes, qui legunt ipsius libros, fieri nebulones". Vgl. ALLEN, a.a.O., X, S. 116.

Nach einer Entschuldigung will sich ERASMUS auch bei den Fuggern verwandt haben, die verärgert mit der Weiterzahlung der Pension zögerten (1533 an AMERBACH; vgl. ebenda, S. 244). – Echte Schwierigkeiten bot jedoch die Bestimmung, daß die Pension nur bis zur Erlangung einer gleich dotierten Pfründe zu zahlen sei. Dies schien 1533 der Fall zu sein, so daß LUSCINIUS plötzlich nach Augsburg zu CHOLER reiste, ohne allerdings wegen der dortigen Unruhen etwas auszurichten. Vgl. ALLEN, a.a.O., X, 231 f.

[2] In einem Brief vom 4. April 1531 bietet er sich an, Aufträge für ERASMUS auszuführen: „Proficiscar autem in Marsiliam . . ." Vgl. ALLEN, a.a.O., IX, S. 249 f.

[3] Vgl. ALLEN, a.a.O., IX, S. 230, u. ähnlich: VIII, S. 347.

[4] Vgl. den Brief an NAUSEA vom Juli 1533 in: *Epistolarum miscellanearum ad Fridericum Nauseam . . . libri X*, Basel 1550, S. 116.

[5] Vgl. *Friderici Nauseae . . . lucubrationum . . . catalogus* (ebenda, S. 483): „Liber unus. Isagoges in Musicen, sed qui nondum prolatus in lucem, Viennae Austriae in aedibus D. Joannis Cuspiani . . . periit . . . horrendo incendio."

[6] Ihm fehlte dort die geistige Anregung: „Id solum curae est, ut sit exercend ingenii locus. Vehementer enim execror otium."

[7] Dies geht aus einem Brief des Freiburger Rates vom 10. Mai 1532 hervor. Die Stelle erhielt sein Freund A. YPHOFER. Vgl. REST, a.a.O., S. 51 f. u. 57 f., eil. 5.B

[8] Vgl. NIEMÖLLER, a.a.O., S. 268 ff.

[9] Nähere Einzelheiten in der angekündigten Studie über die musiktheoretischen Werke.

[10] Die ausführliche Eintragung in das Mortuarium des Klosters veröffentlichte K. HARTFELDER, *Zur Gelehrtengeschichte Heidelbergs am Ende des Mittelalters*, Zs. f. Gesch. d. Oberrheins VI, 1891, S. 169 f.

rischen Wunsch im Kartäuserkloster beigesetzt[1]. Seinen Nachlaß im Wert von 500 Gulden und seine 390 Bücher zählende Bibliothek vermachte er dem Kloster; sie fiel später an die Universität[2], die seiner ehrend in Exequien gedachte[3].

Wie auch die Urteile der Zeitgenossen zeigen[4], gehörte der feinfühlige und geistreiche Gelehrte mit seiner bewundernswerten Vielseitigkeit und seinem umfassenden Wissen als Musiker, Literat, Gräzist, Jurist und Theologe zu den angesehendsten Humanisten. Wenn er auch durch die Ungunst namentlich der religiös-kirchlichen Verhältnisse, von deren Streitigkeiten er sich innerlich distanzierte[5], seine reichen Fähigkeiten nicht zu gebührender Entfaltung bringen konnte, gilt doch für sein Streben das Wort, das er für Sixt Dietrich prägte: „bonas literas Musicae pari studio copulavit".

In der Tabulatur des Leonhard Kleber von 1524 sind drei Orgelkompositionen von Luscinius überliefert[6]. Entsprechend der Buchnerschen Definition der „ars organistarum"[7] handelt es sich um dreistimmige Bearbeitungen von vokalen Vorlagen; in seiner „Musurgia" (S. 86) empfiehlt Luscinius so auch den Kompositionsschülern „praestantium magistrorum multa cecinisse carmina, inde stylus vires accipit et solidum opus probato aliorum fiet exemplo". Eines dieser drei Stücke, die von H. J. Moser veröffentlicht wurden[8], ist mit 1516 datiert; es darf jedoch mit Sicherheit angenommen werden, daß alle drei in seiner Straßburger Organistenzeit entstanden sind. Persönliche Verbindungen zwischen Luscinius und Kleber sind bis jetzt nicht nachweisbar. Das auf eine Antiphon zurückgehende Thema von *In patientia vestra*[9],

[1] Abdruck des Testaments vom August 1531 bei Rest, a.a.O., S. 58 f., Beil. 6.

[2] Vgl. J. Rest, *Freiburger Bibliotheken u. Buchhandlungen im 15. u. 16. Jh.*, in: *Aus der Werkstatt.* Den dt. Bibliothekaren zu ihrer Tagung in Freiburg, 1925, S. 38 u. 43.

[3] Vgl. Schreiber, a.a.O., S. 276.

[4] Den bereits zitierten seien noch zwei hinzugefügt: Abt Nicolaus von Donauwörth meint (1524): „Meretur vir ille in eruditorum albo facile primas" (Schröder, *Bild,* S. 214, Nr. 267), und König Ferdinand nennt ihn (1528) „den ersamen, gelerten, unsern andechtigen und besonders lieben doctor Othmar Nachtigall" (Rest, S. 54).

[5] Bezeichnend ist, daß seine beiden Anekdotensammlungen in den kritischen Jahren 1524 und 1529 erschienen. Vgl. K. Goedecke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung,* Bd. II, ²Dresden 1886, S. 128. – W. Stammler, *Von der Mystik zum Barock,* ²Stuttgart 1950, S. 113.

[6] Vgl. H. Loewenfeld, *Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch,* Diss. Berlin 1897, S. 33 f. u. 74. – A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels,* Bd. I, Leipzig 1884, S. 96. – Y. Rokseth, *La musique d'orgue au XVe siècle et au debut du XVIe siècle,* Paris 1930, S. 90 u. 109. – Vgl. dazu K. Kotterba, *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber,* Diss. Freiburg i. Br. 1958.

[7] K. Pässler, *Fundamentbuch von Hans von Konstanz,* VjMw V, 1889, S. 18 f.

[8] Vgl. H. J. Moser. *Frühmeister der deutschen Orgelkunst,* Veröff. d. Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik Berlin I, Leipzig 1930, S. 42, 68 u. 70. – ‚In Patientia vestra' auch von F. X. Matthias in: Festschr. z. internat. Kongr. f. gregor. Gesang, hg. v. M. Vogeleis, Straßburg 1905, S. 85 ff.

[9] Vgl. *Antiphonale Sacrosanctae ecclesiae,* 1949, S. 4.

dessen Vorlage vermutlich eine Komposition seines Lehrers Grefinger war[1], wird zunächst von den beiden Oberstimmen im Oktavabstand imitierend vorgetragen, dann in einer eigenartigen rhythmischen Variierung als cantus firmus im Baß auf die dreifache Mensur erstreckt und mit synkopischen Repetitionen durchgeführt[2]. Als Paulomime tragen seine Kompositionen die charakteristischen Merkmale der Kolorierungstechnik der Hofhaimerschule. Andererseits sind jedoch wesentliche Einflüsse der Pariser Orgelkunst, wie sie sich in zwei Drucken von Atteignant (1531) repräsentiert[3], nicht zu übersehen. So stimmt z. B. der Anfang seines *Fortuna in fa* notengetreu mit dem des Praeludiums zum Magnificatdruck überein. Dieses Stück ragt aus den mancherlei anderen Bearbeitungen dieses Tenors[4] nicht nur durch überraschende harmonische und ornamentale Wirkungen heraus, sondern vor allem durch seine außergewöhnliche Verarbeitungstechnik. Es stellt weniger ein abgesetztes Vokalstück als eine Variation des Themas dar, das in den beiden Außenstimmen („tenor pedaliter") unter Begleitung eines contrapunctus floridus imitatorisch durchgeführt wird. Besonders deutlich bevorzugt Luscinius in dem dritten Stück, *Ain frölich Wesen*[5], die französische Technik, bei der vorwiegend die Hauptnoten durch skalenmäßig verlaufende, gleiche kleine Notenwerte zugleich verbunden und ausgeziert sind, gegenüber der ornamental-kolorierenden Art von Hofhaimer und seinen Schülern. Im Vergleich mit der Bearbeitung desselben Themas durch Hofhaimer und Buchner[6] ist der Unterschied augenfällig. Hofhaimer paart nervige Virtuosität mit majestätischer Kraft, während Luscinius – seinem Charakter und seinem organistischen Können gemäß – ohne Brillanz, ausgeglichen und ruhig, dabei aber sensibel und nachdenklich wirkt. Diese feinen und eleganten Züge üben auch heute noch ihren besonderen Reiz aus.

---

[1] Luscinius führt in der *Musurgia* (S. 77) als Beispiel eine gleichnamige Komposition von Grefinger an.

[2] Vgl. auch Y. Rokseth, *La musique d'orgue du XIIIe au XVIIe siècle,* in: Bulletin trimestriel des amis de l'orgue IV, H. 10, Paris 1932, S. 3.

[3] Vgl. *Deux livres d'orgue,* ed. Y. Rokseth, Publications de la Société Francaise de Musicologie, Bd. I, 1925. – *Treize motets et un prélude pour orgue,* ebenda, Bd. V, 1930.

[4] Vgl. W. Merian, *Die Tabulatur des Hans Kotter,* Diss. Basel, Leipzig 1916, S. 15 f.

[5] Dieser Tenor gehörte zu den beliebtesten Liedvertonungen des 16. Jhs. Vgl. O. A. Baumann, *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen,* Kassel 1934, S. 37 ff. – Ch. W. Fox, *Ein fröhlich Wesen: The career of a German song in the 16th century,* in: Papers read by members of the American Musicological Society, 1937, S. 56 ff., bes. S. 69 u. 73, Nr. XXVII.

[6] Vgl. Moser, *Frühmeister,* a. a. O., S. 48 f., u. J. Obrecht, Gesamtausgabe, Lfg. 15/16, Nr. 25, S. 77.

Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores

von

KURT GUDEWILL

In der vorliegenden Abhandlung werden einige Ergebnisse von melodietypologischen Untersuchungen mitgeteilt, die an einer größeren Zahl von Tenores mehrstimmiger deutscher Lieder des 15. und 16. Jahrhunderts vorgenommen wurden. Diese Ergebnisse stellen im wesentlichen die Antwort auf folgende drei Fragen dar:

1. Welche Tonarten oder Modi lassen sich bei den Tenorliedweisen feststellen und wie verhalten sich die den einzelnen Modi zugewiesenen Lieder quantitativ zueinander?
2. Wie ist die tonartliche Disposition der bisher festgestellten Modi beschaffen?
3. Zeichnen sich die Tenores der einzelnen Modi durch Bevorzugung bestimmter melodischer Bildungen aus und gibt es melodische Bildungen, die jeweils für einen Modus ausschließlich charakteristisch sind?

Die dritte Frage ist die wichtigste, da sie im engsten Zusammenhang mit dem Thema steht. Die Beantwortung der beiden ersten Fragen ist jedoch unerläßliche Voraussetzung zur Beantwortung der dritten.

I

Bei der von der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 1948 veranstalteten musikwissenschaftlichen Tagung in Rothenburg berichtete der Verfasser erstmals über Ergebnisse formtypologischer Untersuchungen an insgesamt 1279 deutschen Liedtenores des 15. und 16. Jahrhunderts[1]. Kernweise bzw. Cantus firmus und Tenor waren dabei grundsätzlich gleichgesetzt worden. Der Verfasser glaubte dazu berechtigt zu sein, weil die Kernweisen zum weitaus größten Teil im Tenor und nur in Ausnahmefällen in anderen Stimmen liegen. Daher wurden die wenigen nicht im Tenor liegenden Cantus

---

[1] K. Gudewill, *Zur Frage der Formstrukturen deutscher Liedtenores*, Mf I, 1948.

firmi in die Untersuchungen einbezogen und als Tenores bezeichnet, wie es auch im folgenden geschieht.

Die 1279 Tenores verteilen sich auf mehrere Quellen aus der Zeit von ca. 1450 bis 1556, vom Lochamer Liederbuch bis zum V. Teil von Georg Forsters großer Sammlung. Von diesen Quellen konnten die Handschriften zum größten Teil und die Drucke fast ausschließlich erfaßt werden. 782 Tenores, die weitaus größte Zahl, wurden als Hofweisen mit weltlichen Texten, 216 als weltliche Volkslieder und 281 als geistliche Lieder klassifiziert. Bei dieser Gruppe handelt es sich vorwiegend um evangelische Kirchenlieder und nur zu einem kleineren Teil um geistliche Volkslieder und Hofweisen mit geistlichen Texten[1]. In vielen Fällen war es keineswegs leicht, eine Klassifikation vorzunehmen. Darum erfolgte die Zuweisung der zahlreichen zwischen den Hauptgattungen Hofweise und Volkslied stehenden Mischtypen zu einer dieser beiden Kategorien nach dem Vorwiegen bestimmter spezifischer Merkmale. Als derartige Misch- oder Zwischentypen, deren Erforschung mit zu den reizvollsten Aufgaben gehört, wurden u. a. Hofweisen mit volkstümlichem Einschlag, mehrere gesellige Lieder und volkstümliche Parodien auf Hofweisen angesehen.

Hofweisen und Volkslieder unterscheiden sich bekanntlich nach Inhalt und Form ihrer Texte; sie unterscheiden sich, wie nachgewiesen werden konnte, darin, daß bei mehrstimmig bearbeiteten Hofweisen – im Gegensatz zu zahlreichen Volksliedsätzen – fast ausschließlich eine Kongruenz von Text- und Tenorstruktur besteht. Hofweisen und Volkslieder unterscheiden sich aber auch im Melodischen. Bewegen sich die Hoftenores zumeist in größeren Tonräumen, bestehen sie häufig aus stereotypen Melodiewendungen, so fehlen diese Merkmale den meisten weltlichen Volksliedern und geistlichen Liedern. Auf diese melodischen Eigenarten der Hofweisen und den in manchen Fällen zu beobachtenden Konstruktivismus in der Melodiebildung haben vor allem H. J. Moser, L. Nowak und C. Phil. Reinhardt hingewiesen[2]. Ein derartiger Konstruktivismus ist aber dem älteren Volkslied ebenso fremd wie die Ausweitung des Tonraumes über ein bestimmtes Maß hinaus; Beschränkung auf den Quintraum ist geradezu ein melodisches Spezifikum vieler der von unseren Untersuchungen erfaßten Volkslieder.

Da es in der vorliegenden Studie in erster Linie auf die Klärung des Zusammenhanges von Modus und Melodiebildung ankommt, kann hier die Frage nach den gattungsbedingten Unterschieden in der Melodiebildung der Lied-

---

[1] Vgl. H. J. Moser, *Das evangelische Kirchenlied und die Hofweise des 16. Jhs.*, Festschrift für Julius Smend 1927, S. 129ff.

[2] H. J. Moser, *Das deutsche monodische Kunstlied um 1500,* Festschrift für Peter Wagner, 1926, S. 146ff.; ders., *Melodiebildungskunst der Gesellschaftstenores um 1500,* Die Musikantengilde IV, 1926, S. 209ff.; L. Nowak, *Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480–1550,* Stud. z. Musikwiss. XVII, 1930, S. 49f.; C. Phil. Reinhardt, *Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jhs.,* Kassel 1939, S. 66f.

tenores nicht im Vordergrund stehen. Diese Frage ist jedoch insofern von methodischer Bedeutung, als ein Modusbegriff gefunden werden mußte, dem sich die Tenores sowohl der einen als auch der anderen Hauptgattung unterordnen lassen.

Die Modi der Hofweisen sind zwar häufig mit den Kirchentonarten identisch. Daher hat H. J. Moser die Hoftenores in seinen richtungweisenden Untersuchungen grundsätzlich nach kirchentonartlichen Gesichtspunkten analysiert. Zeilenschlüsse (Distinktionen) auf anderen Stufen als der Finalis oder Confinalis der betreffenden Kirchentonart werden von Moser als Ausweichungen in andere Modi angesehen[1]. In der neueren Volksliedforschung hat sich dagegen die Erkenntnis durchgesetzt, daß es unzweckmäßig ist, die Modi der Volkslieder mit entsprechenden Kirchentonarten gleichzusetzen, weil sie sich grundlegend voneinander unterscheiden. J. Müller-Blattau, W. Wiora[2] und andere Forscher verwenden daher für die Tonarten des Volksliedes Modusbezeichnungen, die von Tonstufen oder Solmisationssilben abgeleitet sind.

Es hat sich erwiesen, daß für unsere Zwecke weder das eine noch das andere Verfahren ausreicht. Mit Hilfe der Kirchentonarten lassen sich allenfalls die Hoftenores erfassen, aber nicht die Volkslieder und die zahlreichen Zwischentypen. Zum anderen genügen bloße Tonstufenbezeichnungen nicht, wenn den oft komplizierten strukturellen Verhältnissen der Liedweisen *aller* Gattungen Rechnung getragen werden soll. Eine Modusbezeichnung muß zumindest erkennen lassen. ob die einer Tonart zugrunde liegende Skala das b rotundum oder das b quadratum enthält. In dieser Hinsicht sind die Bezeichnungen für nichttransponierte und transponierte Kirchentöne aufschlußreicher als die Modusbezeichnungen nach Tonstufen oder Solmisationssilben. Der Verfasser hat daher einen Mittelweg beschritten, indem er bis zu einem gewissen Grade an beide Praktiken anknüpfte. Im übrigen wurden die Modusbezeichnungen auf rein empirischem Wege gewonnen. Sie wurden von den Final- und Initialtönen der Tenores, von den ihnen zugrunde liegenden Skalen und den am häufigsten auftretenden Finaltönen ihrer Melodiezeilen abgeleitet. Wie eine Melodiezeile zu begrenzen ist und welche Bedeutung den Initialtönen der Melodiezeilen zukommt, soll im Zusammenhang mit der Beantwortung der eingangs gestellten dritten Frage dargelegt werden. Zunächst sollen die beiden ersten Fragen nach den Modi überhaupt, nach der Zahl der ihnen zugewisenen Tenores und nach ihrer tonartlichen Disposition beantwortet werden. Hierbei gehen wir von der Voraussetzung aus, daß den Finaltönen der

---

[1] Vgl. H. J. Moser, *Paul Hofhaimer,* Stuttgart-Berlin 1929; vgl. außerdem die in der vorigen Anm. angegebenen Schriften von Moser und Nowak.

[2] Vgl. J. Müller-Blattau, *Das deutsche Volkslied,* Berlin 1932; ders., *Die Weisen des Lochamer Liederbuches,* AfMf III, 1938, S. 277ff.; ders., *Geschichte der deutschen Musik,* Berlin 1944; W. Wiora, *Die Tonarten im deutschen Volkslied,* Deutsche Musikkultur III, 1939, S. 428ff.

Melodiezeilen eine weitaus größere Bedeutung zukommt als ihren Initialtönen.

II

Von den 1279 Tenores wurden bisher 1101 den auf empirischem Wege abgeleiteten fünzehn Modi zugeordnet und zum größten Teil nach melodietypologischen Gesichtspunkten ausgewertet. Tabelle 1 zeigt das Prinzip, nach welchem die Zuweisung der Tenores zu den einzelne Modi erfolgte:

Tabelle 1

Modi	Zahl der Tenores	Häufigste Zeilenschlüsse (Zeilenfinalton-Indices)
I a Fbc-Modus (facg)		
Finalis: f (236) f' (1)	237	fac (73) facg (30) fc(26)
Initialis: f (145) c' (55) f'(23) a (9) c (3) b (1) g (1)		fcg (24) facd(13)
b Cbf-Modus (cgfa) [facg]		
Finalis: c' (61) c (2)	63	cfa (25) cgfa (15) cgf (8)
Initialis: c' (29) f (22) f' (8) a (4)		cf (7) cfad (4)
II a Gbd-Modus (gbdfa)		
Finalis: g (191)	191	gda (34) gbd (25) gdfa (24)
Initialis: g (135) d' (33) g' (10) d (4) b (4) a (3) f (2)		gbdf (17) gdf (16) gdac (8)
b Dbg-Modus (dacgb) [gbdac]		
Finalis: d' (30) d (4)	34	dag (8) dagb (6) dacg (6)
Initialis: d' (17) g (13) g' (4)		dcg (6) dfacg (4)
III Gbc-Modus (gdac)		
Finalis: g (5)	5	gdac (4) gc (1)
Initialis: c' (3) g (2)		
IV a Ghd-Modus (gdac)		
Finalis: g (93) h (1)	94	gdc (17) gdac (15) gda (11)
Initialis: g (69) d' (22) h (1) d (1) g' (1)		gac (6) ghd (4)
b Dhg-Modus (dacegh)[ceghda]		
Finalis: d' (5) d (1)	6	dgh daeg dceg dcg dcgh
Initialis: g (3) g' (2) d' (1)		dag (je 1)
V Abf-Modus (acdf) [dfac]		
Finalis: a (14)	14	acdf (4) acf (2)
Initialis: a (11) f (2) c' (1)		
VI Ahe-Modus (acegd)		
Finalis: a (66)	66	aceg (23) aeg (8) aed (7)
Initialis: a (30) e (15) e' (10) c' (8) g (3)		acg (5) aegd (5) ace (3)
VII a Chg-Modus (cegd)		
Finalis: c' (99) c (17) e (2)	118	cgd (30) ceg (20) cg (14)
Initialis: c' (59) g (36) e' (6) c (5) g' (4) h (4) d (2) d' (2)		cegd (12) cga (6)
b Ghc-Modus (gdace) [cegda]		
Finalis: g (51)	51	gac (10) gace (5) gdac (3)
Initialis: g (32) c' (19)		gdc (2)

Modi	Zahl der Tenores	Häufigste Zeilenanschlüsse (Zeilenfinalton-Indices)
VIII Dba-Modus (dfac)		
Finalis: d (20) d' (5)	25	dfac (7) dfa (5)
Initialis: d (9) a (9) d' (4) f' (2) c' (1)		
IX a Dha-Modus (dfacg)		
Finalis: d (84) d' (7)	91	da (18) dacg (8) dfa (5)
Initialis: d (40) d' (28) a (19) g (2) c (1) c' (1)		dfac (5) dag (5) dac (5)
b Ahd-Modus (aegdf) [egdfa]		
Finalis: a (27)	27	adf (6) ad (6) aed (5)
Initialis: d' (15) d (6) a (5) f (1)		agd (3)
X Ehc-Modus (eghac) [acegh]		
Finalis: e (71) e' (2) a (6)	79	egac (16) eghac (9) eghc (9)
Initialis: h (28) e (26) c' (13) e' (6) a (2) d, d',g',a' (je 1)		egha (5) ega (5)

In der ersten Spalte erscheinen an erster oder einziger Stelle zehn *Hauptmodi,* die der Aufeinanderfolge ihrer Finaltöne entsprechend angeordnet sind. Die Finaltöne sind in der Regel auch die Grundtöne der Modi und dienen daher zu ihrer Bezeichnung. Es sind die großgeschriebenen und an erster Stelle stehenden Tonnamen; die beiden anderen Tonnamen dienen in erster Linie der Unterscheidung. Nach dem gleichen Prinzip sind die fünf *Nebenmodi,* von denen je einer den Hauptmodi unter I, II, IV, VII und IX zugewiesen wurde, benannt worden. Ihre Finaltöne stehen jeweils im Oberquint- oder Unterquartverhältnis zu den Finaltönen ihrer Hauptmodi. Ein Verhältnis wie zwischen authentischen und plagalen Kirchentonarten besteht hier also nicht; auch wurde der Ambitus bei der Modusbestimmung zunächst nicht berücksichtigt. Aus den Angaben in Sp. 1 geht außerdem hervor, in welchen Oktavräumen die Final- und Initialtöne der Modi liegen und wie oft sie vertreten sind. Stimmen die Finaltöne zumeist mit den Grundtönen überein, so ist die Zahl verschiedener Initialtöne wesentlich höher. Das gilt vor allem für die Hauptmodi unter I, II, VII und X.

Wenngleich die Hinzufügung von Tönen außer b und h vor allem der Unterscheidung dient, so kommt diesen Tönen doch zugleich eine strukturelle Bedeutung zu, da sie mit den wichtigsten oder nächstwichtigen Initialtönen und Zeilenfinaltönen identisch sind. Welche Kombinationen von Zeilenfinaltönen am häufigsten vorkommen, ist aus den sogenannten *Zeilenfinalton-Indices* in Sp. 3 zu ersehen. Stimmt die Summe der Index-Zahlen nicht mit der Zahl in Sp. 2 überein, so folgt daraus, daß die fehlenden Indices sehr schwach, zumeist nur je einmal, vertreten sind. Außerdem zeigen die Indices an, ob die in erster Linie zur Unterscheidung dienenden Töne b und h zugleich von struktureller Bedeutung sind. Das trifft allerdings nur für die Modi

mit den Bezeichnungen Ehc, Gbd und Dbg (X, II a und b) zu. Im Ehc-Modus ist h sogar wichtigste Initialis.

Bei der Anordnung der Töne in den Zeilenend-Indices wurde ein Unterschied weder hinsichtlich ihrer Wichtigkeit noch im Hinblick auf die Oktavlage gemacht. Nur der Finalton der letzten Zeile, zumeist der Grundton des betreffenden Modus, erscheint jeweils an erster Stelle, während die Finaltöne der vorangehenden Zeilen aus rein methodischen Erwägungen nach dem Prinzip der Terzenschichtung angeordnet sind. Damit wurde eine einheitliche Vergleichsbasis geschaffen. Von dem Ton f ausgehend, ergibt sich z. B. die Anordnung: f–a–c–e–g–b–d. Fehlen einzelne Töne der Terzenschichtung, so werden sie übersprungen. Daher sind die Indices des Fbc-Modus (I a) wie folgt zu lesen: fac, fac(e)g, f(a)c, f(a)c(e)g und fac(egb)d. Aus der Zusammenfassung der wichtigsten Zeilenend-Indices ergeben sich sodann die in runde Klammern gesetzten *Zusatzbezeichnungen* bei den Modusnamen in Sp. 1. Da die Töne dieser Bezeichnungen in einigen Fällen nicht die optimale Terzenschichtung aufweisen, wurden sie noch einmal dementsprechend umgestellt und in eckige Klammern gesetzt. Auch diese Maßnahme wurde nur getroffen, um eine bessere Vergleichsmöglichkeit zu schaffen.

Wie aus der Tabelle hervorgeht, ist der Fbc-Modus unter den bisher untersuchten 1101 Tenores bei weitem am zahlreichsten vertreten. Er ist zugleich die von den Hofweisen-Komponisten bevorzugte Tonart. Aus diesem Grunde wurde der Fbc-Modus und nicht der Modus mit dem tiefsten Grundton – der dem ersten Kirchenton entsprechende Dha-Modus – an den Anfang der Reihe der Hauptmodi gestellt. Somit ergibt sich für die Hauptmodi nach der Reihenfolge ihrer Grund- oder Finaltöne die Anordnung: f–g–a–c'–d–e. Haben mehrere Tonarten den gleichen Grundton, so stehen die Modi mit b rotundum jeweils an erster Stelle. Die den Hauptmodi zugewiesenen Nebenmodi wurden nach dem gleichen Prinzip angeordnet.

Aus Gründen der Platzersparnis können an dieser Stelle keine Notenbeispiele für sämtliche Modi gegeben werden. Um aber eine Möglichkeit zur Nachprüfung der in Tab. 1 enthaltenen und im folgenden weiter zu erläuternden Angaben zu bieten, sei auf einige in Neudrucken oder Faksimile-Ausgaben erreichbare Tenores verwiesen. Die Auswahl der Lieder erfolgte nach folgenden Gesichtspunkten: 1. Sämtliche Modi sind durch je ein Beispiel, die am häufigsten vorkommenden Modi durch je ein weiteres vertreten. 2. Es wurden nur Beispiele ausgewählt, die für den betreffenden Modus besonders charakteristisch sind, d. h. Tenores mit den am häufigsten nachgewiesenen Zeilenfinalton-Indices und den wichtigsten Kombinationen von Lied-Initialis und Lied-Finalis. Die Kombinationen und Indices sind den Textanfängen der Tenores in Klammern beigefügt, z. B. (ff-fac). 3. Neben Hofweisen wurden nach Möglichkeit auch Volkslieder und geistliche Lieder berücksichtigt.

Bei der Schreibung der Textanfänge richtete sich der Verfasser nach den für das „Erbe deutscher Musik" geltenden Grundsätzen.

Fbc-Modus: Forster II 77, *Es liegt ein Schloß in Österreich*[1] (ff-fac); Forster I

[1] Der weiter unten vollständig mitgeteilte Tenor aus dem Liederbuch des ARNT VON AICH hat mit diesem Lied den Anfangs- und Schlußton sowie den Zeilenfinalton-Index gemeinsam.

23, *Artlich und schon* (f'f – facg) – Cbf-Modus: Forster I 53, *Vergebens ist all Müeh und Kost* (c'c'–cfa) – Gbd-Modus: Forster I 119, *Wem Geld gebrist* (g'g – gda); Ott I 37 (RD 15, Nr. 17), *Ach Elslein* (gg – gdfa) – Dbg-Modus: Ott I 78 (RD 15, Nr. 58), *An aller Welt* (d'd' – dag) – Gbc-Modus: Egenolff, Reutterliedlein 11, *Herzeinigs Lieb* (c'g – gdac) – Ghd-Modus: Forster I 71, *Nun grůß dich Gott* (gg – gdac); Egenolff, Reutterliedlein 12 *Ein Meidlein an eim Laden lag* (gg – gdc) – Dhg-Modus: Forster V 23 (Neudr. in Vorber.), *Mich wundert zwar* (g'd' – dceg) – Abf-Modus: Arnt von Aich 58, *Ich scheid von hinn* (aa – acdf) – Ahe-Modus: Arnt von Aich 13, *Aus Herzen Grund* (aa – aceg); Rhau 1544, Nr. 116, *Man acht gering* (aa – aeg) – Chg-Modus: Forster I 54, *Ach B nit brich* (c'c' – cgd); Forster II 35, *Zu Regenspurg hat es sich verkehrt* (gc' – cegd) – Ghc-Modus: Arnt von Aich 10, *Eim jeden gfällt sein Weis* (gg – gac) – Dba-Modus: Forster I 124, *Mich wundert sehr* (dd – dfac) – Dha-Modus: Glogauer Liederbuch (RD 4, Nr. 9) *Der Wächter an der Zinnen* (dd – dacg); Forster II 63, *Der Ludel und der Hensel* (d'd – da) – Ahd-Modus: Forster I 130, *So wünsch ihr ein gute Nacht* (d'a –adf) – Ehc-Modus: Arnt von Aich 73, *Ich hätt gepflanzt* (ee – egac); Johann Walter 1524, Nr. 4 *Aus tiefer Not* (he – egah).

Der Fbc-Modus, dessen wichtigste Initialtöne f, c' und f' sind, ist mit dem auf f transponierten jonischen Ton verwandt, noch mehr aber mit F-Dur, wie es sich aus der bevorzugten Stellung des aus den Tönen des F-Dur-Dreiklanges bestehenden ersten Zeilenfinalton-Index ergibt. Er ist 73mal vertreten und damit mehr als zweimal so oft wie der nächstwichtige Index facg, der 30mal nachgewiesen werden konnte. Es folgen die Indices fc (26) und fcg (24), während facd nur 13mal vorkommt. Dieser Index wurde daher bei der Bestimmung der Zusatzbezeichnung des Fbc-Modus nicht berücksichtigt. Sie besteht aus den Tönen f, a, c und g und stellt damit eine Zusammenfassung der vier am zahlreichsten vertretenen Indices dar.

Nach dem gleichen Prinzip wurde die Zusatzbezeichnung cgfa für den Cbf-Modus ermittelt, dem nur dann eine selbständige Stellung zuerkannt werden kann, wenn die Finalis c' nicht in Verbindung mit den Initialtönen f oder f' auftritt; denn in diesem Falle nimmt c' die Stellung der Confinalis im Fbc-Modus ein. Wird die Reihenfolge der Töne in den Indices und im Zusatz des Cbf-Modus nach dem Prinzip der optimalen Terzenschichtung auf der Basis f verändert, so ergeben sich für die beiden Modi die gleichen Tonfolgen. Auch die quantitative Relation ist fast die gleiche, ein Zeichen dafür, wie eng die beiden Modi zusammengehören.

Da auch bei den anderen Nebenmodi ein ähnliches Verhältnis zu ihren Haupttonarten besteht, wie es beim Cbf-Modus in seiner Stellung zum Fbc-Modus nachgewiesen wurde, möge an dieser Stelle eine kurze grundsätzliche Betrachtung eingefügt werden. Vor allem ist die Selbständigkeit des Dhg- und Ahd-Modus eingeschränkt, weil die Kombination der Finalis mit der wichtigsten Initialis des Hauptmodus hier weit häufiger vorkommt als die Verbindung mit einer dem Finalton des Nebenmodus identischen Initialis. Die Tenores dieser beiden Nebenmodi können also zum größten Teil als Ghd- und Dha-Weisen mit Confinalschluß angesehen werden, wenn man sie unter kirchentonartlichem Aspekt betrachten will. Ist das Zahlenverhältnis der beiden Kombinationen zueinander im Cbf- und Dbg-Modus annähernd gleich, so dominieren allein im Ghc-Modus die Tenores, deren Finaltöne nicht mit der Confinalis des Hauptmodus übereinstimmen. Unter den Nebenmodi erweist sich diese Tonart damit als eine der selbständigsten.

Der Gbd-Modus, die nach dem Fbc-Modus am stärksten vertretene Haupttonart, ähnelt zwar in mancher Hinsicht dem g-Dorischen. Doch ergibt sich gerade in diesem Falle die Notwendigkeit, Modus und Kirchenton nicht einander gleichzusetzen, da die meisten der an den Quintraum gebundenen Volkslied-Tenores im Gbd-Modus stehen. Sehr häufig erscheint hier der Dreiklang gbd als Zeilenend-Index. Er steht jedoch nicht an erster Stelle wie der F-Dur-Dreiklang im Fbc-Modus, sondern an zweiter. Die Indices mit a, nämlich gda und gdfa, sind wichtiger oder zumindest ebenso wichtig, so daß sich bei Berücksichtigung der gleichfalls häufig vertretenen Indices gbdf und gdf die für die Terzenschichtung des Gbd-

Modus so charakteristische Zusatzbezeichnung gbdfa ergibt. Der Ton g ist die weitaus wichtigste Initialis; dann folgen d', g' und d sowie die auch im Zusatz enthaltenen Töne b, a und f. Damit besteht eine Übereinstimmung der Initialton-Disposition mit den häufigsten Zeilenschlüssen.

Obgleich von den 34 im Dbg-Modus stehenden Weisen 13 als Gbd-Tenores mit Confinalschluß angesehen werden können, zeigt diese Tonart doch eine gewisse Selbständigkeit gegenüber ihrem Hauptmodus. Sie manifestiert sich vor allem durch das Fehlen eines Index mit den Dreiklangstönen des Hauptmodus sowie darin, daß c hier ein wichtigerer Strukturton ist als in der Haupttonart.

Kommt der Dbg-Modus relativ häufig vor, so ist der Gbc-Modus nur sehr schwach vertreten. Er kann daher nur unter Vorbehalt als Haupttonart angesehen werden. Als Abkömmling des Gbd-Modus kann er nicht gelten, weil der Ton c eine bevorzugte Stellung einnimmt. Dagegen ließe er sich als Nebenmodus eines im Tenorlied bisher noch nicht nachgewiesenen Cb-Modus ansehen, bei dem nicht f sondern g wichtigster Zeilenschlußton wäre.

Der dem Mixolydischen nahestehende Ghd-Modus unterscheidet sich in seiner tonräumlichen und tonalen Disposition vom Gbd-Modus, mit dem er den Grundton gemeinsam hat, in mehrfacher Hinsicht. Der Hochton g' kommt als Initialis in Ghd nur einmal vor, während die Initialis d', wie die Zahlenverhältnisse erkennen lassen, hier wichtiger ist als in Gbd. Zum anderen weist die Zusatzbezeichnung des Ghd-Modus weder die optimale Terzenschichtung auf, noch ist die Dreiklangsstruktur für diese Tonart von besonderer Bedeutung. Steht der Dreiklangsindex im Gbd-Modus an zweiter Stelle, so nimmt er in Ghd den letzten Platz ein.

Sehr schwach vertreten ist auch der Dhg-Modus. Obgleich er nur sechsmal nachgewiesen werden konnte, nimmt er dennoch eine gewisse Sonderstellung ein, weil keiner seiner Indices aus den gleichen Tönen besteht. Dagegen sind vier von den fünf Indices des Gbc-Modus einander gleich.

Der Abf-Modus könnte als transponierter phrygischer Ton angesehen werden. Doch ist er so schwach vertreten, daß er sich nur unter Vorbehalt zum Ehc-Modus, der dem Phrygischen gleichfalls nahesteht, in Beziehung setzen läßt. Das dem wichtigen Strukturton h des Ehc-Modus entsprechende e fehlt ihm. Dafür stehen die beiden wichtigsten Indices von Abf und Ehc, nämlich acdf und egac, im Transpositionsverhältnis zueinander.

Der Ahe-Modus ist mit dem Äolischen verwandt. Wie sich aus der bevorzugten Stellung des Index aceg und aus dem Zusatz ergibt, hat die Terzenschichtung hier eine ähnliche strukturelle Bedeutung wie im Gbd-Modus. Der Dreiklangs-Index steht aber auch hier an letzter Stelle. Im Hinblick auf Lage und Häufigkeit der Initialtöne unterscheidet sich der Ahe-Modus dadurch, daß die Unterquart e des Grundtones a den zweiten Platz einnimmt. Dann erst folgt die Oberquint, die in den unter I a, II a und IV a angeführten Modi unmittelbar hinter dem Grundton steht. Besteht beim Chg-Modus ein ähnliches Verhältnis wie beim Ahe-Modus, so folgt in der Wertordnung der Anfangstöne von Dha auf die an zweiter Stelle stehende obere Oktave des Grundtones die Oberquinte, ohne daß die Unterquarte in Erscheinung träte. Beim Ehc-Modus liegen die Verhältnisse anders, wie noch zu zeigen sein wird.

Daß der dem Jonischen verwandte Chg-Modus nicht in bloßem Transpositionsverhältnis zum Fbc-Modus steht, ergibt sich einmal aus seiner andersgearteten tonräumlichen Disposition. Nicht c ist der am häufigsten vorkommende Final- und Initialton, wie es der Stellung von f in Fbc entspräche, sonder c' ist es. Dieser Ton tritt 99mal als Finalis auf, der Ton c aber nur 17mal. Dagegen kommt f' unter 237 Tenores des Fbc-Modus nur einmal als Finalton vor, während sich die entsprechenden Initialtöne quantitativ wie folgt zueinander verhalten: f:f' = 145 : 23 – c:c' = 5 : 59. Zum anderen ist der Chg-Modus kein transponierter Fbc-Modus oder umgekehrt, weil die Chg-Tonart weniger dreiklangsgebunden ist. Der Dreiklangs-Index ceg steht hier an zweiter Stelle nach dem Index cgd, der im Fbc-Modus in der Transposition fcg erst an vierter Stelle erscheint. Wollte man die im Chg-

Modus stehenden Tenores kirchentonartlich deuten, müßten mehrere von ihnen, zumal die Weisen mit der Finalis c und der Initialis g der hypojonischen Tonart zugewiesen werden.

Wie bereits dargelegt wurde, nimmt der Ghc-Modus unter den Nebenmodi eine besondere Stellung ein, weil die meisten Tenores dieser Tonart nicht mit dem Initialton des Hauptmodus beginnen. Es sind 32 Liedweisen mit der Initialis g gegenüber 19 mit der Initialis c'. Wie ein Vergleich mit der Zusatzbezeichnung des Ghd-Modus erkennen läßt, ist der Ghc-Modus mit dieser Tonart verwandt; auch er steht in Nähe zum Mixolydischen. Ein Unterschied besteht jedoch darin, daß die drei ersten Indices des Ghd-Modus den Ton d aufweisen. In Ghc kommt d dagegen erst im dritten und vierten Index vor. Hier nimmt gac den ersten Platz ein. Auch fehlen dem Ghc-Modus die Dreiklangs-Indices ghd und gce (bzw. ceg). Damit unterscheidet er sich sowohl vom Ghd- als auch vom Chg-Modus.

Eine gewisse Verwandtschaft, wie sie bereits bei einigen Moduspaaren festgestellt werden konnte, besteht auch zwischen dem Ahe- und dem Dba-Modus, so daß diese Tonart als transponiertes Äolisch gedeutet werden könnte. Eine wichtige Gemeinsamkeit besteht vor allem darin, daß die in beiden Modi an erster Stelle stehenden Zeilenfinalton-Indices (dfac–aceg) die gleiche Terzenschichtung aufweisen. Trotzdem und trotz weitgehender Übereinstimmung der Initialtöne ist auch der Dba-Modus mehr als eine bloße Transposition der anderen Tonart. Einmal ist der Dreiklangs-Index im Dba-Modus wichtiger als in Ahe; zum anderen müßten die Folgen der Hauptinitialtöne, nämlich d–a–d'–f'–c' und a–e–e' c'–g in d–A–a–f–c und a–e'–a'–c''–g' abgeändert werden, wenn man sie von dem einen auf den anderen Modus übertragen würde. Die um eine Quint tiefere Lage des Dba-Modus bedingt jedoch eine andere tonräumliche Disposition. Dem entspricht es auch, daß die Finalis a' als Korrelat zu der fünfmal vorkommenden Finalis d' im Ahe-Modus nicht vertreten ist.

Wenngleich der dem Dorischen nahestehende Dha-Modus mit dem Gbd-Modus verwandt ist, so stehen auch diese beiden Tonarten nicht im Transpositionsverhältnis zueinander. Ebenso wie dem Ahe-Modus fehlt dem Gbd-Modus die hohe Finalis von Dha. Auch die Initialtöne entsprechen sich nicht nach Lage und Anordnung. Noch deutlicher wird aber der Unterschied bei einem Vergleich der Indices. Der wichtigste Index (da) des tieferen Modus hat keine Entsprechung im höheren, während zum ersten Index des Gbd-Modus wiederum das Korrelat in der anderen Tonart fehlt. Dieser Index mit den Tönen gda müßte im Dha-Modus dae heißen. Der Ton e kommt aber in den Indices des Dha-Modus überhaupt nicht vor und fehlt darum auch im Zusatz. Würden wir die Zusatzbezeichnungen transponieren und miteinander vertauschen, müßten sie im Dha-Modus dface statt dfacg und im Gbd-Modus gbdfe statt gbdfa heißen. Gemeinsam sind den beiden Modi in der Transposition also nur die vier ersten Töne ihrer Zusätze. Auch einige Indices sind ihnen gemeinsam, der viertönige Index mit Terzenschichtung (dfac – gbdf) steht in beiden Tonarten sogar an der gleichen, nämlich an vierter Stelle. Die wichtigsten Indices sind ihnen aber nicht gemeinsam, und das ist entscheidend.

Der relativ häufig vorkommende Ahd-Nebenmodus, dessen Abhängigkeit zu seinem Hauptmodus bereits hervorgehoben wurde, unterscheidet sich dennoch von ihm, wie ein Vergleich der Zusätze ergibt. Fehlt in Dha der Ton e, so fehlt in Ahd das c.

Der Ehc-Modus zeichnet sich dadurch aus, daß die dem älteren und jüngeren Reperkussionston der phrygischen Kirchentonart entsprechenden Töne h und c' in den Zeilenend-Indices nahezu gleichberechtigt auftreten, während der erste Ton als Initialis mehr als zweimal so oft vorkommt wie der zweite. Er erscheint in dieser Eigenschaft sogar noch etwa häufiger als der Grundton. Um so auffälliger ist es, daß weder h noch c' bei den bisher untersuchten Tenores die Stellung der Confinalis einnehmen; vielmehr ist es der Ton a. Er konnte zwar nur sechsmal nachgewiesen werden, aber jedesmal in Verbindung mit der Initialis h. Wenngleich der Ton e' nur zweimal als Finalis auftritt, so ist der Ehc-Modus damit – außer dem Chg-

Modus – doch die einzige Tonart mit drei verschiedenen Schlußtönen. Mit dem Ahe-Modus ist der letzte der Hauptmodi nur insofern verwandt, als die in beiden Tonarten an erster Stelle stehenden Zeilenfinalton-Indices die gleichen Töne aufweisen. Konkordanzen im Transpositionsverhältnis zu Ahe kommen jedoch unter den Indices von Ehc nicht vor. Es fehlt damit auch der Dreiklang egh als Korrelat zu ace. – Da der dem Ehc-Modus am nächsten verwandte Abf-Modus nur schwach vertreten ist, gehört der erstgenannte neben dem Ghd-Modus zu den Haupttonarten, deren Eigenart am deutlichsten in Erscheinung tritt, während die Modi Fbc und Chg, Gbd und Dha sowie Ahe und Dba sich bis zu einem gewissen Grade entsprechen. Daß es sich aber in keinem Falle um bloße Transpositionen handelt, dürfte aus den vorangehenden Darlegungen hervorgegangen sein.

Die Hauptmodi – und zum Teil auch die Nebenmodi – sind nach Lage und Anordnung ihrer Ecktöne sowie nach der Behandlung der Zeilenschlüsse Individualitäten. Damit sind die beiden ersten eingangs gestellten Fragen beantwortet worden. Auf die dritte Frage konnte zu einem Teil eine Antwort gefunden werden. Es wurde nachgewiesen, welche Zeilenfinaltöne in den einzelnen Modi bevorzugt werden und welche Kombinationen von Zeilenend-Indices für sie besonders charakteristisch sind. Von dieser Feststellung werden die folgenden Darlegungen auszugehen haben.

III

Die Untersuchungen zur Frage nach der Bevorzugung bestimmter Melodiewendungen in den Modi konnten bisher nur an einem, wenn auch größeren Teil der 1101 Tenores vorgenommen werden. Doch dürfte die Basis breit genug sein, um Ergebnisse erzielen zu können, von denen erwartet werden darf, daß sie auch nach Untersuchung des restlichen Materials nicht wesentlich korrigiert zu werden brauchen. Die Nebenmodi wurden zunächst von den Untersuchungen ausgeschlossen, weil die meisten von ihnen nur schwach vertreten sind. Aus dem gleichen Grunde wurden die schwächer vertretenen Hauptmodi Gbc, Abf und Dba zunächst nicht berücksichtigt. Somit beschränkten sich die Untersuchungen auf *sieben Hauptmodi,* von denen der Fbc-Modus mit 237 die höchste und der Ahe-Modus mit 66 die niedrigste Zahl der durch sie repräsentierten Tenores aufweist. Von den 1101 Tenores entfallen 877 auf die sieben Hauptmodi. Da von diesen 877 Liedweisen jedoch 228 noch untersucht werden müssen, beruht das vorläufige Ergebnis auf Feststellungen, die an 649 Tenores getroffen wurden. Die Differenz konnte zwar nicht gleichmäßig auf alle sieben Modi verteilt werden; es ist aber keiner mit mehr als 40 Prozent benachteiligt.

Um die Schreibung zu vereinfachen, wird im folgenden auf die Hinzufügung von Tonnamen bei den Modusbezeichnungen verzichtet, sofern sie nicht auch weiterhin zur Unterscheidung benötigt werden. Der Verfasser hält es aber für unbedingt erforderlich, auf die vollständigen Modusbezeichnungen zurückzugreifen, sobald diese schmalere Basis wieder verlassen wird. Die vereinfachten Bezeichnungen für die sieben Hauptmodi sind die folgenden:

F-Modus (statt Fbc-Modus), Gb-Modus (Gbd), Gh-Modus (Ghd), A-Modus (Ahe), C-Modus (Chg) D-Modus (Dha) und E-Modus (statt Ehc-Modus).

Da die Untersuchungen an den sieben Hauptmodi mit Hilfe der sogenannten *Zeilenformel* vorgenommen wurden, soll zunächst eine Definition dieses Begriffes sowie eine Definition des Begriffs *Melodiezeile,* wie wir ihn hier verstehen, gegeben werden.

Mit Absicht wurde zur Bestimmung der Zeilenfinalton-Dispositionen nicht die Bezeichnung „Formel", sondern die Bezeichnung „Index" gewählt. Sie wurde gewählt, um die Terminologie nicht noch mehr zu komplizieren[1]. Auf den Terminus „Zeilenformel" glauben wir in diesem Zusammenhang jedoch nicht verzichten zu können, zumal dieser Terminus sehr häufig stellvertretend für das gebraucht werden kann, was in der Musikwissenschaft allgemein als „Melodieformel" bezeichnet wird. D. h. eine Melodieformel kann mit einer Melodiezeile gleichgesetzt werden, wenn die Melodiezeile selbst typisches oder formelhaftes Gepräge zeigt. Das ist aber nicht immer der Fall. In manchen Fällen sind nur Teile einer Melodiezeile, insbesondere die Schlußwendungen, formelhaft. Diese Einschränkung dürfte hier jedoch nicht allzu sehr ins Gewicht fallen.

Wird die Melodiezeile von uns als die musikalische Entsprechung zu einer Textzeile angesehen, die in der Regel aus sechs bis acht Silben besteht und vier Hebungen aufweist, so gibt die Zeilenformel (Zfl.) den Verlauf einer Melodiezeile an, indem sie ihre Rahmentöne, aber nicht ihre Hauptstrukturtöne fixiert. Als Rahmentöne werden Anfangs- und Schlußton einer Melodiezeile sowie die Töne angesehen, die ihren Verlauf nach oben und unten begrenzen. – Da die Zahl der Silben und Hebungen einer Textzeile häufig von der genannten Norm abweicht, da auch Textzeilen verschiedener Länge miteinander kombiniert werden und die Grundlage für eine Melodiezeile bilden können, so mußte aus dem musikalischen Zusammenhang – zum Teil auf Grund der Zäsursetzung – entschieden werden, ob ein melodischer Abschnitt als Vollzeile, als Zusammenfassung zweier Kurzzeilen, als Kombination von Voll- und Kurzzeile oder als Doppelzeile anzusehen ist. An zwei Beispielen möge dies erläutert werden: Einmal wurden die bei Hoftenores häufig vorkommenden Paare von viersilbigen gleichreimenden Kurzzeilen zu einer Vollzeile zusammengefaßt und durch eine Zfl. bestimmt, auch wenn die beiden Kurzzeilen durch eine Zäsur voneinander getrennt waren. Zum anderen wurden melodische Doppelzeilen, zumeist mit acht Hebungen, die oft in Volksliedern auftreten und nicht durch eine Zäsur geteilt sind, durch zwei Zeilenformeln (Zfln.) bestimmt. Sie wurden nicht als Einheiten behandelt, weil sonst die einheitliche Vergleichsbasis verlassen worden wäre. Schließlich wurden auch textlose Tenores erfaßt, sofern sich die ihnen zugrunde liegende textliche Struktur eruieren ließ[2].

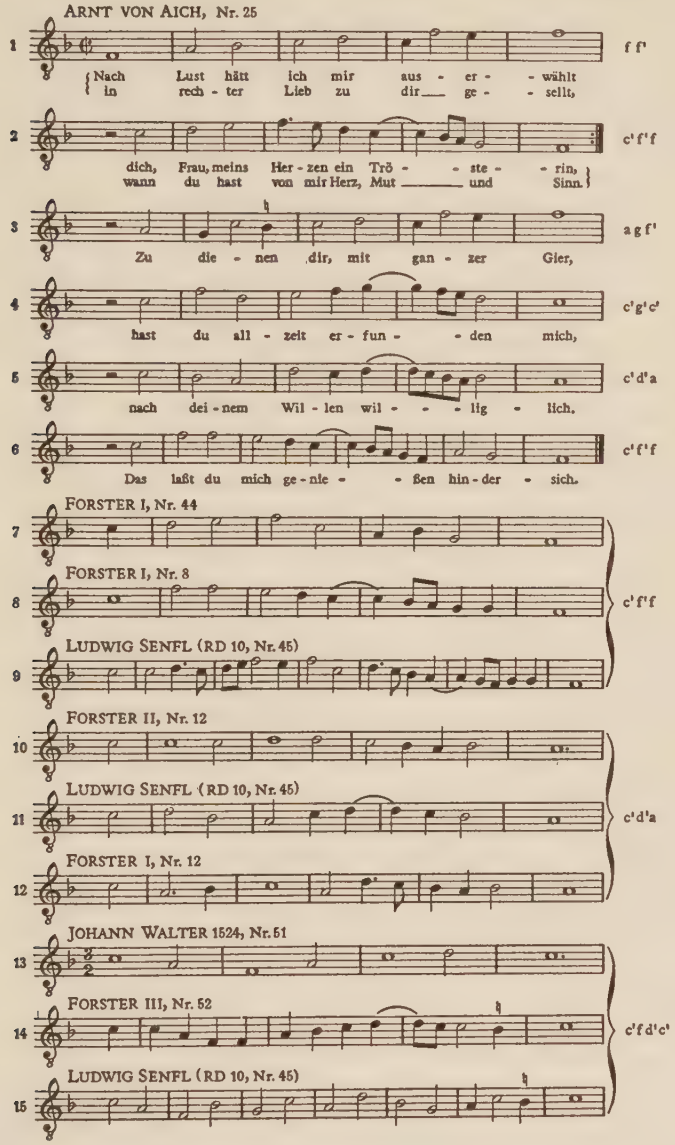
Wie die Zfln. von den Melodiezeilen abgeleitet wurden, soll an einem, für den F-Modus typischen Tenor, dem Liede „Nach Lust hätt ich mir auserwählt" aus dem Liederbuch des Arnt von Aich (Notenbeispiel Zeile 1–6) gezeigt werden. Es handelt sich um eine barförmige Hofweise, deren acht Melodiezeilen fünf achtsilbigen, zwei neunsilbigen und einer zehnsilbigen Textzeile entsprechen. Alle Zeilen können als textliche und musikalische Ein-

---

[1] Vgl. W. Biber, *Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters*, Bern 1951; s. hierzu die Besprechung des Verfs. in Mf VII, 1954, S. 89f. Zur Frage der Melodieformel vgl. außerdem Nowak, a.a.O., S. 49f., und Reinhardt, a.a.O., S. 66f.

[2] Vgl. K. Gudewill, *Vokale und instrumentale Stilmomente in textlosen Kompositionen des Glogauer Liederbuches,* Kongreßber. Bamberg 1953, S. 248–252.

heiten angesehen werden, darunter auch die fünfte Zeile (Z. 3), die hier nicht, wie sonst sehr häufig, durch eine Zäsur in zwei Kurzzeilen aufgespalten wird.



An Zeile 1 ist ersichtlich, daß in diesem Falle zwei Rahmentöne, die Ecktöne f und f', genügen, um den melodischen Verlauf durch eine Zfl. zu bestimmen. Oft sind jedoch drei Töne erforderlich, und zwar immer dann, wenn die Melodie von der durch Anfangs- und Schlußton gebildeten Linie nach oben oder nach unten abweicht. Das Lied bietet allerdings nur ein Beispiel für Abweichung nach unten. Es ist die dritte, mit der Formel (Fl.) agf' versehene Zeile. Dagegen geht die melodische Bewegung in allen übrigen Zeilen über die von Initialis und Finalis gebildete

Linie hinaus. Die Fl. c'f'f kommt sogar zweimal vor. Sie gehört zu den bevorzugten Formeln (Fln.) des F-Modus und konnte bisher insgesamt 35mal nachgewiesen werden. Charakteristischer für den F-Modus ist jedoch die Fl. c'd'a, obgleich sie nur 26mal vertreten ist. Sie ist es, weil sie, wie weiter unten zu zeigen sein wird, allein im F-Modus auftritt.

Die Zfl. kann zwar keinen Aufschluß darüber geben, wie die melodische Bewegung innerhalb des durch die Rahmentöne begrenzten Tonraumes verläuft. Die Rahmentöne können auf dem kürzesten Wege miteinander verbunden werden; die melodische Bewegung kann aber auch sehr differenziert sein. Das Zeilenformel-Verfahren bietet jedoch die Möglichkeit, sämtliche Melodiezeilen, die durch die gleiche Zfl. gekennzeichnet sind, miteinander zu vergleichen. Das hat sich methodisch als sehr zweckmäßig erwiesen.

Um einen solchen Vergleich vornehmen zu können wurden die nach Modi geordneten Tenores in einzelne Zeilen zerlegt und diese Zeilen unter ihren Fln. zu Gruppen zusammengefaßt. Auf diese Weise konnten Verwandtschaften zwischen zahlreichen Melodien nachgewiesen werden; es war möglich, Unterschiede festzustellen, die durch Gattungs- und Zeitstil bedingt sind, und es konnte ermittelt werden, welche Melodiezeilen das Schema der Zfl. in elementarer Ausprägung, in geringerer oder stärkerer Differenzierung verkörpern. Damit kommen wir auf eine Frage, die vor allem in den von J. Müller-Blattau[1] vorgenommenen Untersuchungen am Volkslied von entscheidender Bedeutung gewesen ist. Es ist die Frage danach, wo und wie melodische Elementargestalten eine künstlerische Ausformung erfahren haben.

An einem Vergleich der durch die Fln. c'f'f und c'd'a gekennzeichneten Zeilen des vollständig mitgeteilten Tenors mit je drei weiteren Beispielen soll gezeigt werden, welche Möglichkeiten sich schon bei einem eng begrenzten Untersuchungsmaterial ergeben.

Die einfachste Ausprägung des Schemas c'f'f findet sich in der 7. Zeile (Z.), während die achte eine leichte Differenzierung erkennen läßt. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß der Hochton f' in Z. 8 durch einen Quartsprung, in Z. 7 dagegen durch drei Sekundschritte erreicht wird. Darin entsprechen die Z. 2 und 9 angeführten Beispiele der 7. und das Beispiel Z. 6 der 8. Z. Ungefähr den gleichen Grad der Differenzierung wie Z. 8 zeigt Z. 2. Demgegenüber bewirkt die Drehbewegung am Schluß von Z. 6 schon eine etwas stärkere Komplikation. Am weitesten entfernt von der Elementargestalt in Z. 7 ist aber die dem Tenor des Liedes „Dem ewigen Gott" von Ludwig Senfl entnommene 9. Z. Hier liegt sowohl die stärkste melodische als auch rhythmische Ausformung der Grundsubstanz vor.

Ein anderes Bild bietet der Vergleich der durch die Fl. c'd'a bestimmten 5. Z. mit den Zeilen (Zn.) 10–12. Hier findet die Zfl. ihre Elementarausprägung in dem Beispiel aus Forsters zweitem Liederbuch (Z. 10), während die anderen Zn. viel stärker differenziert sind. Die 4 Zn. unterscheiden sich zugleich mehr voneinander als die Zn. nach dem Schema c'f'f. Das liegt vor allem an der verschiedenen Stellung der Rahmentöne d' und a. Es müßten von den 26 durch die Fl. c'd'a bestimmten Melodiezeilen noch weitere zum Vergleich herangezogen werden, um so enge Typen-

[1] Vgl. die S. 62, Anm. 2, angegebenen Schriften von J. Müller-Blattau sowie von demselben Verf.: *Zu Form und Überlieferung der ältesten geistlichen Lieder*, ZfMw XVII, 1934, S. 129ff.; ders., *Die deutschen Geißlerlieder*, ebda. S. 6ff.

verwandtschaften nachzuweisen, wie sie beim Vergleich der Zn. mit der Fl. c'f'f in Erscheinung traten. Hier aber kam es gerade darauf an zu zeigen, daß eine Zfl. Gleiches, Ähnliches und Verschiedenes repräsentieren kann.

Daß noch ein vierter Ton zur Bestimmung einer Melodiezeile durch eine Zfl. erforderlich ist, ergibt sich aus dem melodischen Verlauf der als Z. 13 mitgeteilten ersten Zeile des Liedes „Joseph, lieber Joseph mein" (Resonet in laudibus). Hier lautet die Zfl. c'fd'c', weil die melodische Bewegung von der Linie zwischen Anfangs- und Schlußton sowohl nach unten als auch nach oben abweicht. Man könnte diese Fl., die 15mal nachgewiesen wurde, und ausschließlich dem F-Modus angehört, auch „Resonet-Formel" nennen, da der Anfang des geistlichen Volksliedes die Elementarausprägung des Schemas c'fd'c' darstellt. Das Beispiel aus dem obengenannten Senfl-Lied (Z. 15) zeigt wiederum die stärkste Stilisierung der Grundsubstanz; das Beispiel aus Forster III (Z. 14) steht ihm aber nur wenig nach. Eine Gemeinsamkeit besteht außerdem darin, daß der Hochton d' in beiden Zn. in der Mitte liegt, während er in Z. 13 als Penultima erscheint. Die Typenverwandtschaft mit der Elementargestalt ist also auch hier weniger eng; dafür ist sie zwischen den Zn. 14 und 15 enger.

IV

Wie die Zusammenstellung der häufigsten Zeilenfinalton-Indices in Tab. 1 gezeigt hat, konnte eine wichtige Frage dabei noch nicht berücksichtigt werden. Die Indices geben zwar an, welche Tonkombinationen am häufigsten vorkommen. Es ist ihnen jedoch nicht zu entnehmen, ob und wie oft die Zeilenfinaltöne eines Tenors wiederholt werden, ob sie in der kleinen oder eingestrichenen Oktave liegen. Die Klärung dieser Frage ist einmal von Bedeutung für die Kenntnis der tonalen Struktur der Modi; zum anderen bildet sie eine wichtige Voraussetzung für die Klärung des Zusammenhanges von Modus und Melodiebildung im engeren Sinne. Zu diesem Zweck wurde eine statistische Erhebung vorgenommen, die sich aber zunächst auf die sieben Hauptmodi erstreckte. Es wurden die am häufigsten vorkommenden Zfln. nach ihren Finaltönen in Gruppen zusammengefaßt und diese Gruppen wiederum ihrer Größe nach angeordnet. Mit Rücksicht darauf, daß die Zahl der Tenores im F- und Gb-Modus weit größer ist als in den anderen Hauptmodi, wurde die Zählung der Zfln. im F-Modus bei sechs, im Gb-Modus bei drei und in den übrigen Tonarten bei zwei begonnen. Das Ergebnis dieser Untersuchung zeigt Tabelle 2:

Tabelle 2

F:	f (428)	c' (131)	a (108)	g (36)	c (28)	f' (10)
Gb:	g (213)	d' (109)	a (73)	b (32)	d (16)	f (14)
Gh:	g (116)	d' (25)	a (22)	c' (22)	d (5)	—
A:	a (79)	e (29)	g (27)	e' (11)	c' (11)	d (5)
C:	c' (127)	g (56)	d' (19)	g' (9)	e' (9)	c (5)
D:	d (93)	a (71)	g (12)	f (10)	c (10)	d' (6)
E:	e (91)	a (26)	g (22)	h (16)	c' (10)	c (8)

Aus dieser Tabelle geht u. a. hervor, daß die ausschließlich oder am häufigsten auftretenden Hauptfinaltöne zugleich als wichtigste Zeilenfinaltöne erscheinen.

Wollte man durch die in Klammern gesetzten Zusatzbezeichnungen in Tab. 1 die Oktavlage der Zeilenend-Töne kenntlich machen und ihre unterschiedliche strukturelle Bedeutung zum Ausdruck bringen, müßten diese Bezeichnungen auf Grund der in Tab. 2 mitgeteilten Ergebnisse wie folgt geändert werden: Beim Fbc-Modus müßte facg durch fc'agcf' ersetzt werden, beim Gbd-Modus gbdfa durch gd'abdf, beim Ghd-Modus gdac durch gd'ac'd usw.

Wenn die Feststellung zutrifft, daß dem Finalton einer Melodiezeile größere Bedeutung als ihrem Initialton zukommt, so dürfte diese Feststellung auch – zumindest bis zu einem gewissen Grade – für das Verhältnis von Final- und Initial-*Wendung* zutreffen. D. h. das aus dem vorletzten und letzten Ton einer Zfl. gebildete *Intervall* dürfte von besonderer Bedeutung für die Beurteilung melodischer Zusammenhänge sein. Allerdings spielt diese Erwägung nur bei drei- und viertönigen Fln. eine Rolle, weil der vorletzte Ton einer zweitönigen Fl. mit dem Zeilen-Anfangston identisch ist.

Um feststellen zu können, welche Melodiezeilen in den einzelnen Modi eine Vorzugs- oder Sonderstellung einnehmen, wurden sämtliche Zfln. mit dem gleichen Schlußintervall zu Gruppen zusammengefaßt und von diesen Gruppen wiederum die zwölf stärksten einem Vergleich unterzogen. An Tabelle 3 sollen die Prinzipien des Vergleichs erläutert werden.

Tabelle 3

Intervallformeln	Zahl	Häufigste Einzelformeln	Transpositionen der Intervallformeln
F-Modus			
1. V-Fall f	166	c'f (51) fc'f (41) ac'f (32) gc'f (16)	Alle Modi außer E
2. VI-Fall f	133	c'd'f (60) ad'f (25) fd'f (23)	E 1 Gh 2 A 3 C 5
3. VIII-Fall f	71	f'f (36) c'f'f (35)	E 3 D 4 Gb 8 Gh 9
4. IV-Fall c'	42	f'c' (18) c'f'c' (18)	D 2 Gb 6 Gh 6 C 8 E 12
5. II-Fall c'	41	fd'c' (26) c'fd'c' (15)	E 11
6. VI-Fall a	41	f'a (23) c'f'a (18)	E 5 D 11
7. IV-Fall a	39	c'd'a (26) fd'a (13)	—
8. V-Aufstieg c'	27	fc' (27)	Gb 5 Gh 5 D 6
9. IV-Fall g	24	c'g (11) fc'g (7)	Gb 3 Gh 3 C 7
10. VIII-Fall c	17	c'c (17)	C 11
11. III-Fall a	16	fc'a (16)	A 7 C 9 Gb 11
12. V-Fall c'	14	f'g'c' (14)	C 4 D 5 Gb 10
Gb-Modus			
1. V-Fall g	99	d'g (36) gd'g (22)	Alle Modi außer E
2. VII-Fall g	67	d'f'g (22) f'g (21)	E 2 D 3
3. IV-Fall a	37	d'a (16) gd'a (10)	Gh 3 C7 F 9
4. III-Fall d'	29	gf'd' (20) c'f'd' (6)	—
5. V-Aufstieg d'	28	gd' (28)	Gh 5 D 6 F 8
6. IV-Fall d'	27	g'd'(27)	D 2 F 4 Gh 6 C 8 E 12

Intervallformeln	Zahl	Häufigste Einzelformeln	Transpositionen der Intervallformeln
7. VI-Fall a	23	d'f'a (14) gf'a (9)	—
8. VIII-Fall g	19	g'g (11) d'g'g (8)	F 3 E 3 D 4 Gh 9
9. V-Fall b	16	d'f'b (16)	E 6
10. V-Fall d	11	gad (6) ad (5)	C 4 D 5 F 12
11. III-Fall b	11	d'b (6)	A 7 C 9 F 11
12. VII-Fall a	10	g'a (10)	—
Gh-Modus			
1. V-Fall g	74	d'g (23) c'd'g (14) ad'g (12) gd'g (11) hd'g (10)	Alle Modi außer E
2. VI-Fall g	22	d'e'g (10) c'e'g (5)	E 1 F 2 A 3 C 5
3. IV-Fall a	14	gd'a (10) d'a (4)	Gb 3 C 7 F 9
4. IV-Fall g	12	c'g (8) gc'g (4)	A 6 E 8
5. V-Aufstieg d'	11	gd' (11)	Gb 5 D 6 F 8
6. IV-Fall d'	10	g'd' (5) c'g'd' (5)	D 2 F 4 Gb 6 C 8 E 12
7. IV-Aufstieg c'	9	gc' (9)	—
8. III-Fall a	8	gc'a (8)	—
9. VIII-Fall g	5	d'g'g (5)	F 3 E 3 D 4 Gb 8
10. VII-Fall d	5	gc'd (5)	A 10 C 10
11. IV-Fall c'	5	gf'c' (5)	E 4 D 10
12. II-Fall c'	4	gd'c' (4)	—
A-Modus			
1. V-Fall a	42	e'a (11) he'a (8) ge'a (7)	Alle Modi außer E
2. VI-Fall e	24	c'e (11) ac'e (6)	C 2 D 7
3. VI-Fall a	18	e'f'a (8) c'f'a (6)	E 1 F 2 Gh 2 C 5
4. VI-Fall g	14	e'g (10) c'e'g (4)	D 8
5. V-Fall g	13	c'd'g (9) ad'g (4)	—
6. IV-Fall a	8	ad'a (4) gd'a (4)	Gh 4 E 8
7. III-Fall c'	7	ge'c (4) ee'c' (3)	C 9 F 11 Gb 11
8. VI-Aufstieg e'	6	ge' (6)	—
9. III-Aufstieg e'	5	e'f'c'e' (5)	—
10. VII-Fall e	5	c'd'e (5)	Gh 10 C 10
11. III-Fall a	4	agc'a (4)	C 6
12. IV-Aufstieg c'	4	gc' (4)	—
C-Modus			
1. V-Fall c'	57	d'g'c' (19) g'c' (18) c'g'c' (8)	Alle Modi außer E
2. VI-Fall g	21	c'e'g (9) e'g (7) d'e'g (5)	A 2 D 7
3. IV-Aufstieg c'	18	gc' (11)	—
4. V-Fall g	16	c'd'g (12) gd'g (4)	D 5 Gb 10 F 12
5. VI-Fall c'	16	g'a'c' (10)	E 1 F 2 Gh 2 A 3
6. III-Fall c'	10	ge'c' (10)	A 11
7. IV-Fall d'	9	c'g'd' (6) gg'd'(3)	Gb 3 Gh 3 F 9
8. IV-Fall g	8	c'g (6)	D 2 F 4 Gb6 Gh 6 E 12
9. III-Fall e'	7	c'g'e' (5)	A 7 F 11 Gb 11

Intervallformeln	Zahl	Häufigste Einzelformeln	Transpositionen der Intervallformeln
10. VII-Fall g	6	c'f'g (6)	Gh 10 A 10
11. VIII-Fall g	5	g'g (5)	F 10
12. VIII-Aufstieg g'	5	gg' (5)	—
D-Modus			
1. V-Fall d	39	ad (13) dad (11)	Alle Modi außer E
2. IV-Fall a	34	d'a (10) ad'a (10)	F 4 Gb 6 Gh 6 C 8 E 12
3. VII-Fall d	29	ac'd (13) c'd (5)	Gb 2 E 2
4. VIII-Fall d	23	d'd (10) ad'd (6)	F 3 E 3 Gb 8 Gh 9
5. V-Fall a	9	e'a (4) d'e'a (3)	C 4 Gb 10 F 12
6. V-Aufstieg a	8	da (6) ada (2)	Gb 5 Gh 5 F 8
7. VI-Fall a	7	d'f'a (5) af'a (2)	A 2 C 2
8. VI-Fall c	6	ac (4) gac (2)	A 4
9. V-Fall g	5	d'g (5)	E 10
10. IV-Fall g	5	dc'g (5)	E 4 Gh 11
11. VI-Fall f	4	d'f (4)	E 5 F 6
12. VIII-Fall c	4	c'c (2) ac'c (2)	—
E-Modus			
1. VI-Fall e	51	gc'e (17) hc'e (12) c'e (11)	F 2 Gh 2 A 3 C 5
2. VII-Fall e	15	d'e (8) hd'e (7)	Gb 2 D 3
3. VIII-Fall e	11	he'e (7) e'e (4)	F 3 D 4 Gb 8 Gh 9
4. IV-Fall a	11	gd'a (5) hd'a (3)	D 10 Gh 11
5. VI-Fall g	10	e'g (10)	F 6 D 11
6. V-Fall g	8	c'd'g (5) ad'g (3)	Gb 9
7. III-Fall a	8	ec'a (8)	—
8. IV-Fall e	7	edae (4) gae (3)	Gh 4 A 6
9. II-Aufstieg e	7	c'de (7)	—
10. V-Fall a	7	e'a (4) ae'a (3)	D 9
11. II-Fall h	5	ec'h (3) gc'h (2)	F 5
12. IV-Fall h	4	c'ae'h (4)	D 2 F 4 Gb 6 Gh 6 C 8

In Sp. 1 erscheinen die sogenannten *Intervallformeln*. Sie zeigen an, mit welchem fallenden oder steigenden Schlußintervall die Zeilenendtöne erreicht werden. Ihre Zahl nimmt, wie aus Sp. 2 hervorgeht, jeweils von Nr. 1 bis Nr. 12 ab. Allerdings ist es durch die Beschränkung auf die Zahl zwölf bedingt, daß einige wichtige Zeilenfinaltöne, die in Tab. 2 auftreten, in Tab. 3 nicht berücksichtigt werden konnten. So würde z. B. der Ton f im Gb-Modus, bei Erweiterung der Tab. 3 als Nr. 13 erscheinen.

In Sp. 3 stehen die am häufigsten vorkommenden einzelnen Zeilenformeln oder *Einzelformeln* mit dem gleichen Schlußintervall, die wiederum innerhalb der Gruppen der Zahl nach abgestuft sind. Ergibt die Summe der Einzelfln. nicht die Zahl in Sp. 2, so liegt es daran, daß die schwächer vertretenen nicht berücksichtigt wurden. Hinsichtlich des Anteils von zwei- und mehrtönigen Fln. ergibt sich – ohne Rücksicht auf die in Klammern gesetzten Häufigkeits-

ziffern – folgendes Bild: Am schwächsten sind die viertönigen Fln. vertreten, am stärksten die dreitönigen, während die zweitönigen nicht ganz die Hälfte der Zahl der dreitönigen Fln. ausmachen.

Für die Vertretung einer Intervallfl. durch Einzelfln. ergeben sich grundsätzlich vier Möglichkeiten. Die Zusammenstellung für den F-Modus möge zur Erläuterung dienen. Eine Intervallfl. kann vertreten sein: 1. durch eine zweitönige Fl. allein (Nr. 8 und 10), 2. durch eine zweitönige und eine oder mehrere aus drei bzw. vier Tönen bestehende Fln. (Nr. 1 und 3), 3. ausschließlich durch mehrtönige Fln. (Nr. 2 und 5), 4. durch eine mehrtönige Fl. allein (Nr. 11 und 12).

Von besonderer Wichtigkeit sind die Verweise in Sp. 4, weil sie Aufschluß über die Stellung der gleichen Intervallfl. in anderen Modi geben. Diese Verweise beziehen sich aber nicht auf die gleichen Töne sondern auf das auf entsprechende Tonstufen anderer Modi transponierte Intervall. Es bedeuten also die Verweise: E 1, Gh 2, A 3 und C 5 bei Nr. 2 des F-Modus, daß Sextfälle zum Grundton auch im E-, Gh-, A- und C-Modus vorkommen, wo sie an erster, zweiter, dritter und fünfter Stelle stehen.

Es ist aber zu berücksichtigen, daß manche Intervalle bei der Transposition ihre Größe verändern. Z. B. sind die auf dem Grundton stehenden Sexten in den Modi F, Gh und C groß, in den Modi A und E dagegen klein. Außerdem fällt bei der Transposition ins Gewicht, daß die Melodiezeilen, selbst bei völliger Übereinstimmung der Intervalle ihrer Fln., nicht in allen Tönen übereinstimmen können, wenn nicht auch die betreffenden Modi in einem gewissen Transpositionsverhältnis zueinander stehen. So wird eine Quintfallfl., deren Finalis der Grundton ist, im F-Modus in der Regel eine Melodiezeile vertreten, welche die Durterz enthält, im Gb-Modus dagegen eine Melodiezeile mit Mollterz. D. h. in der verschiedenen Größe der konkordanten Intervalle und in dem, was hinter einer Intervallfl. stehen kann, prägt sich zu einem nicht geringen Teil die Individualität der Modi aus.

Daß sich die Verweise in Sp. 4 stets auf die Intervallfln., aber nicht in allen Fällen auf die Einzelfln. beziehen, zeigt ebenfalls ein Vergleich der unter F 2 angeführten Intervallfl.-Vertretungen mit den Einzelfln. ihrer Konkordanzen in den vier anderen Modi. Kommt die Fl. c'd'f in transponierter Gestalt auch in den anderen vier Modi vor, so erscheint die Fl. ad'f nur unter E 1 und A 3. Dagegen ist fd'f ausschließlich dem F-Modus eigen und damit für diese Tonart besonders charakteristisch.

Es liegt auf der Hand, daß Fln. mit niedriger Ordnungsziffer für den betreffenden Modus sehr wesentlich sind, weil sie am häufigsten auftreten. Sie sind aber nicht für diese Tonart allein charakteristisch, wenn sie auch in anderen Modi mit der gleichen oder einer von ihr nicht weit entfernt stehenden Ordnungsziffer vorkommen. Das wird in einem Falle besonders deutlich. Es ist nämlich ein allen Modi, mit Ausnahme des E-Modus, gemeinsames Merkmal, daß der Quintfall zum Grundton als Nr. 1 erscheint; in E steht dagegen der Sextfall zum Grundton an erster Stelle. Wiederum zeigt ein Vergleich dieser Quintfallfln., daß sich bei Betrachtung der Einzelfln. ein

anderes Bild ergibt. Hier prägt sich die Eigenart der Modi stärker aus, als wenn nur die Intervallfln. zueinander in Beziehung gesetzt würden. Die mit der Intervallfl. identische zweitönige Einzelfl. ist allen sechs Modi gemeinsam. Es zeigt sich daran, welche hohe strukturelle Bedeutung der Oberquint des Grundtones als Zeilen-Initialis zukommt. Vom C-Modus abgesehen, ist sie in allen Modi unter den Einzelfln. von Nr. 1 am stärksten vertreten. Der Abstand zwischen der zweitönigen Fl. und der ihr vorausgehenden, bzw. folgenden Dreitonfl. ist aber weder im C-Modus noch in den Modi D und A sehr groß, zumindest viel geringer als in den Modi F, Gb und Gh. Das ist ein Zeichen für die größere strukturelle Bedeutung der reinen Quintfallfl. in diesen drei Modi. Erscheint die mit einem Quintaufstieg beginnende Quintfallfl. fc'f des F-Modus in transponierter Gestalt – vom A-Modus abgesehen – in allen Tonarten, bei denen der Quintfall zum Grundton an erster Stelle steht, so findet sich eine Konkordanz zu ac'f nur im Gh-Modus. Die Fl. gc'f kommt dagegen noch dreimal vor, nämlich in den Modi Gh, A und C. Damit sind sämtliche Konkordanzen zu den vier wichtigsten Einzelfln. unter F 1 aufgezeigt worden.

Es kam darauf an, nachzuweisen, wie sich das Bild differenziert, wenn auch die Anfangsintervalle mehrtöniger Fln. beim Vergleich berücksichtigt werden. Wie sehr sich die Eigenart der Modi gerade hierin ausprägt, kann im folgenden nicht eingehender erläutert werden; doch bietet die Tabelle die Möglichkeit, nachzuprüfen, daß es in der Tat der Fall ist. Bei allem, was nunmehr über die Stellung der Intervallfln. in den Modi gesagt wird, muß in Rechnung gestellt werden, daß die Verhältnisse beim Auftreten mehrerer Einzelfln. komplizierter sind, als wenn die Intervallfl. nur durch eine Einzelfl. – insbesondere eine Zweitonfl. – repräsentiert wird.

Hat es sich im vorangehenden gezeigt, daß Fln. mit Konkordanzen der gleichen Ordnungsziffer als nur bedingt typisch für den einen oder den anderen Modus angesehen werden können, so verändert sich das Bild um so mehr, je weiter die Ordnungsziffern der Konkordanzen voneinander entfernt sind. Eine Intervallfl., die in einem Modus eine niedrige Ordnungsziffer trägt, ist also für diesen Modus charakteristischer als ihre Konkordanz mit höherer Ordnungsziffer für den anderen Modus. Um auf das oben mitgeteilte Beispiel zurückzukommen: Die Fl. mit dem Sextfall zum Grundton, die im F-Modus als Nr. 2 erscheint, ist für diese Tonart weniger charakteristisch als E 1 für den E-Modus. Die Fl. F 2 nimmt aber im F-Modus den gleichen Rang ein, wie Gh 2 im Gh-Modus und steht gemeinsam mit dieser Fl. an Bedeutung über A 3, während A 3 wiederum eine wichtigere Stellung im A-Modus einnimmt als C 5 im C-Modus.

Noch weiter voneinander entfernt sind die Fln. unter F 5 und E 11. Aus dem Verhältnis von F 5 zu der einzigen Konkordanz geht einmal hervor, daß F 5 im F-Modus eine wichtigere Position einnimmt als E 11 im E-Modus.

Zum anderen sind aber die beiden Fln. c'fd'c' („Resonet") und gc'h für die beiden Modi typisch, weil sie nicht wie fd'c' und ec'h in einem – wenn auch nicht direkten – Transpositionsverhältnis zueinander stehen; denn die Intervalle sind nicht gleich (s. o.). Läßt sich aus diesem Vergleich auch die Folgerung ziehen, daß eine Fl. um so charakteristischer für einen Modus ist, je weniger Konkordanzen vorliegen, so ist die Sonderstellung einer Fl. am ausgeprägtesten, wenn sie überhaupt nicht noch einmal vorkommt und zudem eine niedrige Ordnungsziffer trägt. Das trifft vor allem für die Fl. Nr. 3 des C-Modus zu; sie weist unter allen singulären Fln. die niedrigste Ordnungsziffer auf. Sodann sei auf den Septimenfall zur Sekunde des Gb-Modus (Nr. 12) hingewiesen, der, obgleich an letzter Stelle stehend, wegen des Fehlens einer Konkordanz für diesen Modus typisch ist. Zudem wird die Intervallfl. nur durch eine Zweitonfl. vertreten, wie sich aus der Übereinstimmung der Häufigkeitszahlen in Sp. 2 und Sp. 3 ergibt. Diese Einzelfl. ist damit für den Gb-Modus typischer als die Einzelfl. d'b (Gb 11), die ohnehin schon wegen des Vorkommens von drei Konkordanzen weniger wichtig ist. Außerdem steht sie im Rang der Fl. g'a nach, weil diese zehnmal, die Fl. d'b aber nur sechsmal vorkommt. Die übrigen fünf von den elf Fln. unter Gb 11 sind nur je einmal vertreten und darum nicht in die Tabelle aufgenommen worden.

Bevor die sieben Hauptmodi nacheinander einer Betrachtung unterzogen werden, soll noch eine abschließende grundsätzliche Bemerkung zur Tabelle Nr. 3 gemacht werden. Sie betrifft den quantitativen Anteil der Intervallfln. mit Fall und Aufstieg.

Wie die Tabelle erkennen läßt, sind fallende Intervalle weitaus häufiger als steigende. Das erklärt sich aus dem von uns angewandten Verfahren. Hätten nicht die Schlußintervalle der Zfln. sondern ihre Anfangsintervalle die Ausgangsbasis gebildet, wäre eine Verschiebung zugunsten der Aufstiegsfln. eingetreten. So aber treten die Aufstiegsfln. zurück und erscheinen zumeist nur als zweitönige Fln. (z. B. F 8, Gb 5, Gh 5 und 7). Von insgesamt 84 (7 mal 12) Intervallfln. schließen nur elf mit steigendem Intervall. Davon sind sieben singulär und vier miteinander übereinstimmend. Sind bei den mit einem Fall abschließenden Fln. alle Intervalle von der Sekunde bis zur Oktave vertreten, so fehlt bei den Fln. mit Aufstieg die Septime. Sekunde, Terz, Sexte und Oktave sind hier je einmal, die Quart dagegen dreimal vertreten.

Der F-Modus ist neben dem D-Modus die einzige Tonart mit elf Konkordanzen. Zum anderen zeichnet er sich gegenüber den anderen Modi durch drei IV-Fälle nach c, a und g aus (Nr. 4, 7, 9). Bei weitem am zahlreichsten sind der V-Fall und der VI-Fall zum Grundton vertreten (Nr. 1 und 2). V-, VI- und VIII-Fälle kommen als Intervall-Fln. je zweimal vor.

Da es sich bei den Untersuchungen ergeben hat, daß mehrere der durch die Einzelfln. c'd'f, ad'f und fd'f (Nr. 2) bestimmten Melodiezeilen mit anderen verwandt sind, die durch die Fln. c'f, ac'f und fc'f (Nr. 1) gekennzeichnet wurden, können die drei VI-Fallfln. bis zu einem gewissen Grade als Modifikationen der drei V-Fallfln. angesehen werden; denn der Ton d' erscheint mehrfach als Sekundabweichung von

dem wichtigeren Strukturton c'. Die Fln. fd'c', fd'a und f'g'c' (Nr. 5, 7, 12) stehen in ähnlichem Verhältnis zu fc', fc'a und f'c' (Nr. 8, 11, 4) wie sich die Fln. unter Nr. 2 und Nr. 1 zueinander verhalten. Entsprechungen finden sich auch in anderen Modi.

Hat der F-Modus den VIII-Fall zum Grundton, der in größerem Abstand auf F 2 folgt, mit vier anderen Modi gemeinsam, so ist der IV-Fall zur Quint (Nr. 4) sogar fünfmal in anderen Tonarten vertreten. Damit wird die gleiche Konkordanzenzahl wie bei F 1 erreicht. Im Gegensatz dazu ist der IV-Fall zur Terz (Nr. 7) und die Einzelfl. c'fd'c' (Nr. 5), die ebenso wie c'd'a und c'f'f (Nr. 7 und 3) bei der Definition des Terminus „Zeilenformel" als Beispiel diente, dem F-Modus ausschließlich eigen. Die beiden Zweitonfln. Nr. 8 und 10 erscheinen in der ersten Haupttonart unserer Zählung wie auch unter Gb 5 und Gh 5 bzw. unter C 11 ohne eine oder mehrere dreitönige Fln. Sie vertreten den V-Aufstieg zur Quint und den VIII-Fall zur Unterquart also hier wie dort allein.

Es ist ein Zeichen für die hohe strukturelle Bedeutung des F-Dur-Dreiklanges im F-Modus, daß sämtliche Einzelfln., von einer Ausnahme abgesehen, mit Tönen des Dreiklanges beginnen. Diese Ausnahme wird von der V-Fallfl. gc'f (Nr. 1) gebildet. Damit gelten die bei der Bestimmung der Zeilenfinalton-Dispositionen getroffenen Feststellungen auch für die Initialtöne der Zeilen. Ein Vergleich der Reihe: f–c'–a–g–c–f' in Tab. 2 mit der nach Tab. 3 berechneten Häufigkeitsfolge: c'–f–f'–a–g läßt dies erkennen. Die Töne f und c' haben in Tab. 3 ihre Stellung getauscht, f' ist im Rang gestiegen, a und g sind gefallen, während c als Initialton nicht vertreten ist.

Ein Spezifikum des Gb-Modus ist es, daß er drei V-Fälle und als einzige Tonart zwei VII-Fälle aufweist, darunter den sehr wichtigen VII-Fall zum Grundton (Nr. 2),der auch in E an zweiter Stelle auftritt und in D den dritten Platz einnimmt. Wie die Septime f' in den beiden Einzelfln. von Gb 2 als Mittelton einer dreitönigen und als Initialis einer zweitönigen Fl. erscheint, so kommt diesem Ton auch in den Fln. Nr. 4, 7 und 9 eine besondere Bedeutung zu. Darin unterscheidet sich der Gb-Modus grundlegend vom Gh-Modus, mit dem er den Grundton gemeinsam hat. Wichtig ist die Septime auch in den Modi D und E, doch nicht so wichtig wie in Gb. Es kommt hinzu, daß die Töne c und d hier, im Gegensatz zum Gb-Modus, nicht nur im Septimenabstand, sondern auch im Sekundabstand zum Grundton stehen. Der III-Fall zur Quint sowie der VI- und VII-Fall zur Sekunde (Nr. 4, 7, 12) kommen allein im Gb-Modus vor. Dagegen sind die Fln. Nr. 6 und 8 nicht charakteristisch für diese Tonart, weil fünf bzw. vier Konkordanzen vorliegen, die zum Teil niedrigere Ordnungsziffern tragen. Auch die Fl. gd' (Nr. 5), die Gh 5, D 6 und F 8 entspricht, ist kein Charakteristikum des Gb-Modus.

Einzelfln. mit Sekundschritten, die, wie im F-Modus, als Modifikationen einfacherer Bildungen angesehen werden könnten, kommen in Gb nicht vor. Die wichtigsten Zeilenanfangstöne sind g, d' und g'; der Ton a (Nr. 10) ist als Initialis unwesentlich, b tritt überhaupt nicht in Erscheinung. Somit zeigt der Gb-Modus auch in der Anordnung der Zeileninitialtöne: d'–g–g'–f'–c'–a keine Dreiklangsstruktur. Im Vergleich zu der Reihe: g–d'–a–b–d–f in Tab. 2 ergibt sich zudem eine stärkere Abweichung gegenüber dem Verhältnis, in dem die beiden Reihen des F-Modus zueinander stehen. Nur die beiden ersten Töne nehmen in den beiden Reihenpaaren eine Vorrangstellung ein.

Obgleich sich der Gh-Modus von der ihm vorangehenden Tonart grundlegend unterscheidet, besteht doch eine Gemeinsamkeit darin, daß die strukturell wichtigen Quart- und Quintraumfln. mit den Schlußintervallen d'a, gd' und g'd' in beiden Modi unter den Nrn. 3, 5 und 6 auftreten. Demgegenüber ist die Bedeutung der in sechs Modi als Nr. 1 erscheinenden Fln. mit V-Fall zum Grundton im Gh-Modus größer als in der G-Tonart mit b rotundum. Das zeigt das Zahlenverhältnis von Gb 1 zu Gb 2 (99:67) im Vergleich mit der Relation von Gh 1 zu Gh 2 (74:22). Auch weist der dritte Hauptmodus unserer Zählung als einzige Tonart vier IV-Fälle auf: die Fälle nach a,g,d' und c' (Nr. 3, 4, 6, 11). Singulär in doppeltem Sinne sind

die Fln. gc', gc'a und gd'c' (Nr. 7, 8, 12), weil sie die Intervallfl. allein vertreten und in anderen Modi nicht nachgewiesen werden konnten.

Mit dem F-Modus hat Gh den wichtigen VI-Fall zum Grundton gemeinsam, der auch dort die Ordnungsziffer 2 trägt. Ferner besteht eine Gemeinsamkeit mit dem F-Modus darin, daß drei Fln. als Modifikationen anderer Fln. angesehen werden können. Es sind dies c'd'g, d'e'g und gd'c' (Nr. 1, 2, 12), die sich zum Teil auf die Fln. c'g, d'g und gc' (Nr. 4, 1, 7) zurückführen lassen. Es muß aber immer wieder betont werden, daß es sich dabei keineswegs um eine generelle Verwandtschaft handelt. Vielmehr muß die Entscheidung von Fall zu Fall bei der Untersuchung der Melodiezeilen getroffen werden.

Sodann ist es ein Spezifikum des Gh-Modus, daß seine wichtigsten Zeilenfinaltöne, g',d',a und c' (vgl. Tab. 2), sämtlich als Zeilenanfangstöne der Einzelfln. unter Nr. 1 wiederkehren. Hinzu kommt noch der Ton h, der aber ebenso wie a, nicht mehr unter den höheren Ordnungsziffern als Initialton erscheint. Gh 1 weist damit unter allen Ordnungsziffern der Tabelle die größte Zahl verschiedener Einzelfln. mit voneinander abweichenden Anfangstönen auf. Hier sind es fünf; dann folgt F 1 mit vier Einzelfln., deren Anfangstöne gleichfalls verschieden sind. Da die Einzelfln. Nr. 2 bis 12 des Gh-Modus nur mit den Tönen g,d',c' und g' beginnen, ergibt sich für die Initialtöne die Häufigkeitsreihe: g–d'–c'–a–h–g', die mit der Reihe der Zeilenfinaltöne in Tab. 2: g–d'–a–c'–d weit mehr übereinstimmt, als es bei anderen Modi – mit Ausnahme des C-Modus – der Fall ist. Abgesehen von der Stellung, welche die Töne a und c' in den beiden Reihen einnehmen, sind die vier ersten Töne hier und dort die gleichen. Beim Gh-Modus besteht also auch eine weitgehende Übereinstimmung zwischen den Schluß- und Anfangstönen der Melodiezeilen hinsichtlich der Wertordnung.

Der A-Modus zeichnet sich vor allem durch drei VI-Fälle aus, die zu den wichtigsten Zeilenfinaltönen: e, a und g führen, und als Nr. 2, 3 und 4 an bevorzugter Stelle stehen. Wiederum besteht eine größere Differenz zwischen der Zahl der Fln. unter Nr. 1 und 2, wenngleich der Abstand nicht so groß ist wie beim Gh-Modus. Unter den drei VI-Fällen nimmt die Intervallfl. mit der Untersekunde g als Finalis (Nr. 4) eine Sonderstellung ein, weil die einzige Konkordanz im D-Modus (Nr. 8) eine relativ hohe Ordnungsziffer trägt. Typisch für den A-Modus sind auch die drei nur hier vorkommenden Fln. mit Aufstieg nach e' und c' (Nr. 8, 9, 12), welche die Intervallfl. zudem allein vertreten. Damit erreicht der vierte Hauptmodus der Tabelle zugleich die höchste Zahl von Aufstiegsfln.; denn die anderen Modi weisen zumeist nur eine, höchstens zwei derartige Bildungen auf. Eine der Fln. (Nr. 9) ist viertönig. Außerdem erscheint in A noch eine zweite von den wenigen Viertonfln. der Tabelle. Es ist die III-Fallfl. agc'a (Nr. 11), die gleichfalls die Intervallfl. allein repräsentiert und mit der Einzelfl. C 6 nur im Schlußintervall übereinstimmt. Läßt sich die einzige VII-Fallfl. c'd'e (Nr. 10), die mit den Fln. Gh 10 und C 10 gleichgestellt, aber im Anfangsintervall nicht mit ihnen identisch ist, bis zu einem gewissen Grade als VI-Fall (Nr. 2) mit Obersekundausweichung ansehen, so kommen VIII-Fälle im A-Modus überhaupt nicht vor. Damit fehlt auch diesem Modus der in allen Haupttonarten – mit Ausnahme des C-Modus – anzutreffende VIII-Fall zum Grundton. Dem entspricht es wiederum, daß der Hochton a' weder als Initialis noch als Mittelton einer Fl. in Erscheinung tritt. Nicht einmal g', sondern f' bildet die obere Grenze des Tonraumes, in dem sich die Melodiezeilen der zwölf Fln. des A-Modus bewegen. Inwiefern zwischen dem A-Modus und dem Dba-Modus (Tab. 1, VIII), der gleichfalls mit dem Äolischen verwandt ist, ein Transpositionsverhältnis besteht, muß noch untersucht werden.

Mit Ausnahme des Tones h, der ebenso wie in Gh, nur unter Nr. 1 als Zeileninitialis erscheint, kehren die wichtigsten Zeilenfinaltöne auch als Anfangstöne der Zeilen wieder. Es fällt dabei jedoch auf, daß der Grundton a keineswegs eine Vorrangstellung einnimmt; er ist sogar schwächer vertreten als c',e' und g. Da der Ton e nur die Fln. einer kleinen Gruppe unter A 7 einleitet, entspricht die Rangordnung der Anfangstöne nicht der Reihenfolge der Finaltöne, wie aus Tab. 2 zu er-

sehen ist. Wurde hier die Reihe: a–e–g–e'–c'–d festgestellt, so ergibt sich nach Tab. 3 die Anordnung: c'–e'–g–a–h–e.

Was dem A-Modus fehlt, zeichnet den C-Modus geradezu aus. Er bevorzugt hohe Lagen und verwendet die Oktave je einmal fallend und steigend (Nr. 11 und 12). Es erweist sich aber auch in diesem Zusammenhang, daß der C-Modus zum F-Modus nicht in einem bloßen Transpositionsverhältnis steht. So fehlt dem fünften Hauptmodus der in der anderen Tonart mit niedriger Ordnungsziffer erscheinende VIII-Fall f'f (Nr. 3) in der Transposition c'c (s. unten). Dafür ist die zweitwichtigste Fl. des C-Modus, der VI-Fall zur Unterquart bzw. Oberquint, in F nicht vertreten. Diese Fl. hat aber in C nicht die gleiche Bedeutung wie der VI-Fall zum Grundton im F-Modus, weil die quantitative Differenz zwischen den Fln. unter Nr. 1 und 2 dort nicht so groß ist wie der Abstand zwischen C 1 und C 2. Dagegen ist der IV-Aufstieg nach c' (Nr. 3) typisch für den C-Modus, weil er nur dieser Tonart eigen ist und zudem recht häufig vorkommt (vgl. S. 20). Doch auch die V-Fallfln. unter Nr. 4, von denen c'd'g'mit c'g (Nr. 8) verwandt ist, sind für C charakteristischer als für F, wie es sich aus dem Konkordanzenverhältnis von C 4 zu F 12 ergibt. Abgesehen von den Fln. g'a'c' und g'c' (Nr. 5 und 1) stehen keine weiteren Bildungen in einer Beziehung zueinander, wie sie für mehrere Fl.-Gruppen des F-Modus angenommen werden kann. Die singuläre Fl. gg' (Nr. 12) ist die Umkehrung von g'g (Nr. 11), die mit c'c (F 10) im Rang annähernd gleichsteht. Sodann fehlt dem C-Modus ein V-Aufstieg nach g' oder g, der mit F 8 übereinstimmen würde; es fehlt auch der II-Fall zur Quint und der VI-Fall zur Terz (F 5, F 6) sowie der IV-Fall zur Terz (F 7), die als Zeilenfinalton in C ohnehin nur unter Nr. 9 einmal in Erscheinung tritt. Das entspricht der geringen strukturellen Bedeutung des Dur-Dreiklanges im Gegensatz zum F-Modus.

Durch eine statistische Erfassung der Zeilenanfangstöne wird diese Feststellung bestätigt; denn diese Töne sind im C-Modus mit den wichtigsten Finaltönen der Melodiezeilen identisch, wie aus Tab. 2 zu ersehen ist. Auch die Rangordnung ist in den beiden Reihen fast gleich. Besteht die Reihe in Tab. 2 aus den Tönen c'–g–d'–g'–e'–c, so ordnen sich die Initialtöne in der Folge: c'–g–g'–d'–e'. Damit besteht hier ein ähnliches Verhältnis, wie es beim Gh-Modus festgestellt werden konnte. Allerdings erscheint der Ton c in Tab. 3 weder als Finalis noch als Initialis einer Formelgruppe.

Wie es eine Folge der Beschränkung auf die Zahl zwölf ist, daß beim Gb-Modus der Ton f nicht berücksichtigt werden konnte, so mußte auch im C-Modus der Ton c unberücksichtigt bleiben. Nur dreimal konnte der VIII-Fall c'c, nur zweimal der V-Fall mit der Initialis c in Gestalt der Fl. cgc nachgewiesen werden. Daraus ergibt sich, welche geringe Bedeutung dem Ton c im Gegensatz zu c' als Schluß- und Anfangston von Melodiezeilen unter den bisher untersuchten Tenores des C-Modus zukommt. Tritt der Hochton g' als Bestandteil von Einzelfln. unter sieben Ordnungsziffern auf, so enthält die Fl. Nr. 5 sogar den Ton a'. Damit erweist sich der C-Modus als eine Tonart von ausgesprochen hoher Lage, die man – wie bereits betont wurde – sowohl mit dem jonischen als auch mit dem hypojonischen Kirchenton in Beziehung setzen kann.

Der D-Modus erhält sein besonderes Gepräge durch die drei V-Fälle zum Grundton, zur Oberquint und zur Oberquart (Nr. 1, 5, 9), durch die drei VI-Fälle nach a, c und f sowie dadurch, daß ihm der III-Fall fehlt, der in F, Gh und E je einmal, in Gb, A und C sogar je zweimal vorkommt. Kennzeichnend ist es auch, daß die Häufigkeitszahlen der sich zur Oktave ergänzenden Fln. mit ad und d'a (Nr. 1 und 2) fast gleich sind. Dagegen ist die quantitative Differenz zwischen den Fln. Nr. 1 und 2 in den anderen Tonarten, vom F-Modus abgesehen, verhältnismäßig groß. Die mit d'e'a (Nr. 5) verwandte IV-Fall-Fl. d'a (Nr. 2) ist, obgleich sie noch fünfmal in Transposition nachgewiesen werden konnte, ein Spezifikum des D-Modus, weil alle Konkordanzen, mit Ausnahme von F 4, höhere Ordnungsziffern tragen. Entsprechen sich D 2 und Gb 6, so sind auch die Fln. von D 3 bis D 6 durch Konkordanzen im Gb-Modus vertreten. Aber nur D 3 und D 6 stehen mit ihren Konkor-

danzen annähernd in gleichem Rang. Damit sind drei von den fünf Fln. mit Konkordanzen, außer D 1, typischer für den D-Modus als für die andere Tonart. Es sind die Fln. D 2, D 4 und D 5, weil ihre Konkordanzen schwächer vertreten sind.

Doch auch darüber hinaus erweist es sich von neuem, daß der Gb-Modus mehr ist als ein transponierter D-Modus. Einmal stimmt keine der Fln. von D 7 bis D 12 mit Fln. der anderen Tonart überein; der VIII-Fall zur Untersekunde (Nr. 12) ist sogar singulär in D. Sodann unterscheiden sich die beiden Modi auch noch in anderer Hinsicht. Die Finaltöne von Gb 1 bis Gb 7 sind g, d' und a, also Grundton, Oberquint und Obersekunde; im D-Modus sind es nur Grundton und Oberquint, nämlich d und a. Es kommt hinzu, daß die Gruppen 1 bis 4 des D-Modus, in deren Einzelfln. der Ton d' neben d und a als nächstwichtige Initialis erscheint, in der Zahl nicht stark voneinander abweichen. Mit D 5 sinkt jedoch die Zahl der Fln. plötzlich ab. Daraus wird ersichtlich, wie wichtig die Töne des Oktav-Quintraumes für den D-Modus im Gegensatz zum Gb-Modus sind, bei dem die Sekunde a schon unter Nr. 3 als Finalis erscheint; außerdem läßt sich von Gb 3 an eine kontinuierliche Abnahme der Häufigkeitszahlen feststellen. Die Sekunde e, das Korrelat zum Ton a des Gb-Modus, kommt aber in D als Finalis überhaupt nicht vor, wie bereits bei der Bestimmung der Finalton-Dispositionen (vgl. S. 68) gezeigt wurde.

Ein anderes Bild als bei der Mehrzahl der bisher betrachteten Modi ergibt sich bei einem Vergleich der Zeileninitialtöne des D-Modus mit der Finaltonreihe in Tab. 2 im Hinblick auf Vorkommen und Frequenz. Sind die Schlußtöne in der Reihenfolge: d–a–g–f–c–d' angeordnet, so ergibt sich nach dem Befund in Tab. 3 die Reihe: a–d'–d–c'–e'–g. Hier zeigt sich also eine erhebliche Abweichung sowohl hinsichtlich des Vorkommens, der Wertordnung als auch der Oktavlage der Töne. Damit ist die Abweichung auch stärker als beim Gb-Modus. Der Initialton d ist nicht nur weniger oft vertreten als a, sondern auch weniger wichtig als d'. Bemerkenswert ist zudem das Fehlen von f. Dem entspricht es wiederum, daß b als Zeilenanfangston im Gb-Modus fehlt. Hierin zeigt sich also eine gewisse Gemeinsamkeit mit dieser Tonart, bei der die Dreiklangsstruktur in der Anordnung der Zeileninitialtöne ebenso wenig von Bedeutung ist wie beim D-Modus.

Die Eigenart des E-Modus prägt sich vor allem dadurch aus – um es nochmals hervorzuheben –, daß der VI-Fall zum Grundton die Ordnungsziffer 1 trägt. Damit unterscheidet sich dieser Modus von allen anderen, bei denen der V-Fall zum Grundton den ersten Platz einnimmt. Diese Fl. kommt aber im E-Modus überhaupt nicht vor; V-Fälle führen hier nur nach g und a (Nr. 6 und 10). Der VI-Fall E 1 ist zwar mit vier Fln. konkordant, die in ihren Modi an bevorzugter Stelle stehen. Seine Bedeutung wird aber noch dadurch erhöht, daß die quantitative Differenz zwischen den Fln. unter Nr. 1 und Nr. 2 so groß ist wie sonst nur beim Gh-Modus; sie beträgt in beiden Tonarten mehr als zwei Drittel. Dagegen nimmt die Zahl der Fln. von E 2 bis E 12 kontinuierlich ab.

Weder der VII-Fall Nr. 2 noch der VIII-Fall Nr. 3, die beide zum Grundton führen, sind für den E-Modus besonders charakteristisch, da die Konkordanzen Gb 2 und D 3 sowie F 3 und D 4 mit ihnen im gleichen oder annähernd gleichen Rang stehen. Um so typischer ist der mit D 10 und Gh 11 übereinstimmende IV-Fall nach a (Nr. 4) für den letzten Hauptmodus. Der III-Fall nach a (Nr. 7) und der II-Aufstieg nach e (Nr. 9) gehören dieser Tonart allein an; die Fl. c'de ist zudem die einzige bisher nachgewiesene Fl. mit aufsteigender Sekunde. Wenngleich der nur schwach vertretene IV-Fall zur Quint (Nr. 12) auch in fünf anderen Modi vorkommt, so ist doch die Viertonfl. c'ae'h, welche die Intervallfl. allein repräsentiert, ein Charakteristikum des E-Modus. Fehlt hier die zweitönige IV-Fallfl., die in den anderen fünf Tonarten erscheint, und in Gb 6 sowie C 8 wiederum nicht in Verbindung mit drei- oder viertönigen Fln. auftritt, so ist die Viertonfl. E 12 nur im E-Modus zu finden. Abgesehen von den drei IV-Fällen nach a,e und h (Nr. 4, 8, 12), den VI-Fällen nach e und g (Nr. 1, 5) sowie den beiden obenerwähnten V-Fällen, weist der E-Modus keine weiteren Besonderheiten hinsichtlich der Bevorzugung bestimmter Intervalle auf.

Bei der Betrachtung von Tab. 1 war darauf hingewiesen worden, daß dem E- und A-Modus die Töne der an erster Stelle stehenden Zeilenend-Indices gemeinsam sind (vgl. S. 69). Die Konkordanzenübersicht in Tab. 3 zeigt jedoch, daß sich diese Gemeinsamkeit nicht auch auf die Zfln. bezieht; nur unter E 1 und E 8 finden sich Konkordanzen. Dagegen besteht eine engere Beziehung zum D-Modus, mit dem der E-Modus durch die höchste Zahl von Konkordanzen, nämlich sechs, verbunden ist. Die Ordnungsziffern entsprechen sich aber nur zum Teil. Da die einzige Tonart, zu der der E-Modus in ähnlichem Verhältnis steht wie der F- zum C-Modus und der Gb- zum D-Modus – es ist der bisher noch nicht nach dem Zeilenformel-Verfahren untersuchte und gleichfalls dem Phrygischen verwandte Abf-Modus (Tab. 1, V) –, nur schwach vertreten ist, werden sich bei einem Vergleich der beiden Tonarten kaum solche Schlüsse ziehen lassen, wie es beim Vergleich der beiden anderen Moduspaare möglich war.

Daß der E-Modus zu den Tonarten gehört, deren Melodiezeilen vornehmlich mit den gleichen Tönen beginnen und schließen, ohne daß hier wie dort die gleiche Wertordnung besteht, macht eine Gegenüberstellung der beiden Häufigkeitsreihen deutlich. In Tab. 2 findet sich die Reihe: e–a–g–h–c'–c, während sich nach Tab. 3 die Anordnung: h–g–c'–e–e'–d'–a ergibt. Wie die Initialtöne h,g und c' unter E 1 eine Sonderstellung einnehmen, so werden sie auch insgesamt gesehen bevorzugt. Allerdings stehen die Töne h und c' in Tab. 3 in höherem Rang als in Tab. 2, wogegen e und a in Tab. 3 von geringerer Bedeutung sind. Zum anderen sind e' und d' nicht unter den Finaltönen vertreten, so wie c nicht unter den Initialtönen erscheint.

Für die sieben Hauptmodi ergibt sich im Hinblick auf Übereinstimmung Ähnlichkeit und Abweichung der beiden Reihen die nachstehende Anordnung. Sie kann aber nur Annäherungswert haben, weil es in einigen Fällen nicht leicht zu entscheiden ist, ob die Übereinstimmung mehrerer Töne oder die Übereinstimmung in der Rangordnung einzelner Töne als wichtiger angesehen werden muß. Der Vorrang gebührt ohne Zweifel dem C-Modus, dem der Gh-Modus nur wenig nachsteht. Dann folgt der F-Modus, während die Reihenfolge: Gb–A–E–D nur unter Vorbehalt als Rangabstufung angesehen werden kann.

Bei einem Vergleich der Zeileninitialton-Reihen mit den Häufigkeitszahlen der Liedanfangstöne in Tab. 1 im Hinblick auf Übereinstimmung, Ähnlichkeit und Abweichung ergibt sich fast die gleiche Anordnung der Modi, nämlich die Folge: C–Gh–F–Gb–D–E–A, wobei für die Stellung der Modi E und A zueinander wiederum ein Vorbehalt gelten muß. Nur beim C–, Gh- und E-Modus stehen die Tongruppen c'g und gd' sowie der Ton h in beiden Reihen an erster Stelle. In den Modi F, Gb und D stimmen zwar die vier bzw. drei ersten Töne überein; doch besteht in den beiden Reihen nicht die gleiche Rangordnung innerhalb dieser Tongruppen.

Die folgende Zusammenstellung möge zur Erläuterung dienen. Sie hat allerdings nur vorläufige Gültigkeit, weil sich die Angaben in Tab. 1 auf 877 Tenores der sieben Hauptmodi beziehen; die in Tab. 2 und 3 mitgeteilten Feststellungen beruhen dagegen nur auf Untersuchungen an 649 dieser 877 Tenores (vgl. S. 69). Die Reihen der Liedinitialtöne, von denen die weniger als dreimal vertretenen nicht berücksichtigt wurden, sind in Klammern gesetzt:

C: c'–g–g'–d'–e' (c'–g–e'–c–g'–h) – Gh: g–d'–c'–a–h–g (g–d') – F: c'–f–f'–a–g (f–c'–f'–a) – Gb: d'–g–g'–f'–c'–a (g–d'–g'–d–b–a) – D: a–d'–d–c'e'–g (d–d'–a) – E: h–g–c'–e–e'–d'–a (h–e–c'–e') – A: c'–e'–g–a–h–e (a–e–e'–c'–g).

Es zeigt sich also, daß die wichtigste Liedinitialis in vier Modi nicht mit dem wichtigsten Zeilenanfangston identisch ist und daß die Modi C und Gh hinsichtlich der Übereinstimmung sowohl der Initial- und Finaltöne der Zeilen als auch der Lied- und Zeilenanfangstöne eine Vorzugsstellung einnehmen. Zur Verdeutlichung seien die beiden im Zusammenhang mit den einzelnen Modi behandelten Reihen an dieser Stelle noch einmal zusammengefaßt. Hier stehen die in Tab. 2 angegebenen Zeilenfinaltöne in Klammern:

C: c'–g–g'–d'–e' (c'–g–d'–g–e'–c) – Gh: g–d'–c'–a–h–g (g–d'–a–c'–d) – F: c'–f–f'–a–g (f–c'–a–g–c–f') – Gb: d'–g–g'–f'–c'–a (g–d'–a–b–d–f) – A: c'–e'–g–a–h–e–(a–e–g–e'–c'–d) – E: h–g–c'–e–e'–d'–a (e–a–g–h–c'–c) – D: a–d'–d–c'–e'–g (d–a–g–f–c–d').

Mit den im vorangehenden mitgeteilten Ergebnissen sind die Möglichkeiten zur Auswertung der Zwölf-Formel-Tabelle noch keineswegs erschöpft. Das gilt nicht zuletzt für die Beurteilung der Einzelformeln im Hinblick auf ihre Stellung innerhalb der Modi und auf das Verhältnis zu ihren Konkordanzen. Es müßten also die Initialintervalle mehrtöniger Formeln stärker berücksichtigt werden, als es hier möglich war. Auf welche Weise mehrtönige mit zweitönigen Bildungen – die wiederum den Intervallformeln entsprechen –, in Beziehung gesetzt werden müssen, um die oft differenzierten Verhältnisse aufzeigen zu können, konnte nur an einigen Beispielen demonstriert werden. Es dürfte aber gelungen sein, an Hand der Zwölf-Formel-Tabelle den Nachweis dafür zu erbringen, daß es melodische Bildungen gibt, die in einzelnen Tonarten bevorzugt werden oder für sie in besonderem Maße typisch sind. Damit konnte auch die letzte der eingangs gestellten drei Fragen – zumindest für die sieben am stärksten vertretenen Hauptmodi – beantwortet werden.

Der Verfasser ist sich bewußt, daß er bisher nur einen ersten Versuch zur Klärung der Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores unternommen hat. Um weitere Ergebnisse zu erzielen, müßten zunächst sämtliche Tenores der sieben Hauptmodi nach dem Zeilenformel-Verfahren untersucht und über den Rahmen der Zwölf-Formel-Tabelle hinaus ausgewertet werden. Sodann müßten die Untersuchungen auf die Tenores der noch nicht berücksichtigten Hauptmodi und sämtlicher Nebenmodi ausgedehnt werden. Schließlich müßten die Melodiezeilen wieder an die Stelle der Zeilenformeln gesetzt und sämtliche Liedweisen als organische Gebilde miteinander verglichen werden. Auf welche mannigfache Art das Schema einer Zeilenformel durch eine Melodiezeile erfüllt werden kann, ließ sich gleichfalls nur an wenigen Beispielen zeigen.

Mit den bisher vorgelegten Ergebnissen glaubt der Verfasser jedoch, den Nachweis geführt zu haben, daß die Tonarten der deutschen Liedtenores – von einigen Nebenmodi abgesehen – als Individualitäten angesehen werden müssen. Alle Modi, auch die, von denen man annehmen könnte, sie seien nicht viel mehr als Transpositionen einer anderen Tonart, weisen eine spezifische tonräumliche und tonale Struktur auf. Das haben die Ergebnisse der Untersuchungen über Lage und quantitative Verteilung der Final- und Initialtöne der Liedweisen sowie der Zeilenfinaltöne gezeigt. Die Zeilenfinalton-Indices dürften für die Beurteilung der tonalen Struktur der Modi am wichtigsten sein. Daß aber auch die Auswertung der Zeilenanfangstöne zu wesentlichen Erkenntnissen in dieser Hinsicht führen kann, wurde bei der Behandlung der sieben am stärksten vertretenen Hauptmodi ersichtlich. Künftige Untersuchungen müßten sich daher auch des Zeileninitialton-Index als einer Entsprechung zum Finalton-Index bedienen, ohne daß damit eine Bedeutungsminderung des Zeilenendtones verbunden zu sein brauchte. Diese besondere Bedeutung bleibt unbestritten.

Welche Tenores sich den Kirchentonarten zuweisen lassen und welche nicht, wird gleichfalls später zu zeigen sein. Wenn auch Forscher wie u. a. K. Jeppesen und G. Reichert[1] bei Untersuchungen an mehrstimmigen kirchentonartlichen Kompositionen zu Ergebnissen im Hinblick auf die Zeilenschlüsse gekommen sind, die sich teils mit unseren Beobachtungen decken, teils aber von ihnen abweichen, so lassen sich hieraus doch keine verallgemeinernden Folgerungen ableiten. Die Liedtenores konnten hier nur als präexistente einstimmige Weisen behandelt werden. Welche harmonische Anlage das mehrstimmige Tenorlied zeigt, ist eine Frage, der später nachgegangen werden muß[2]. Kirchentonartliche Melodien aus dem Bereich der Gregorianik zeigen aber häufig andere und nicht so differenzierte Zeilenend-Dispositionen wie sie bei den Liedtenores festgestellt wurden. Jedenfalls hat die Anwendung neutraler, auf empirischem Wege abgeleiteter Modusbezeichnungen die Möglichkeit gegeben, sämtliche Liedweisen zu erfassen: die Hoftenores, die zum großen Teil kirchentonartlich gedeutet werden können, und die Volkslieder, bei denen es in der Regel nicht möglich oder zumindest nicht zweckmäßig ist. Ob es zweckmäßig ist, die vornehmlich aus methodischen Gründen vorgenommene Scheidung in Haupt- und Nebenmodi weiterhin beizubehalten, wird gleichfalls von künftigen Untersuchungen abhängen.

Wenn eine Zeilenformel auch nur eine Melodiezeile vertritt und damit lediglich die Abstraktion einer lebendigen musikalischen Gestalteinheit dar-

---

[1] Vgl. K. Jeppesen, *Kontrapunkt*, Leipzig ²1956, S. 63; G. Reichert, *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jhs.*, Mf IV 1951, S. 35–48.

[2] L. Nowak (a. a. O., S. 45–48) hat hierzu bereits einige an einem enger begrenzten Untersuchungsmaterial gewonnene Ergebnisse vorgelegt.

stellt, so konnte doch an 649 Tenores der sieben Hauptmodi nachgewiesen werden, daß es Zeilenformeln und somit Formen der Melodiebildung gibt, die in ihren Modi eine bevorzugte Stellung einnehmen, sowie andere, die für einzelne Modi ausschließlich oder in besonderem Maße charakteristisch sind. Daß Vorzugsstellung und Sonderstellung nicht immer gleichbedeutend sind, erwies sich in einem Fall mit aller Deutlichkeit. Alle Modi, mit Ausnahme des E-Modus weisen an erster Stelle den Quintfall zum Grundton auf. Man könnte in diesem Faktum eine starke Einschränkung der Selbständigkeit und Eigenart der Modi erblicken. Es konnten aber zwei Argumente dafür angeführt werden, daß diese Einschränkung – die im Grunde genommen keine ist – nicht in gleichem Maße für alle Modi gilt.

1. Die Intervallformel wird nicht in jedem Fall nur durch eine zweitönige Einzelformel vertreten. Kommen mehrtönige Formeln hinzu, wird das Bild differenzierter. Diese Feststellung gilt – um es noch einmal zu betonen – für die Beurteilung des Verhältnisses von Intervallformeln und Einzelformeln insgesamt; denn die Zusammenfassung von Zeilenformeln mit dem gleichen Schlußintervall erfolgte vor allem aus methodischen Gründen sowie aus der Erwägung, daß dem Schlußintervall einer Zeilenformel eine größere Bedeutung zukommt, als ihrem Anfangsintervall.

2. Die quantitative Differenz zwischen der an erster Stelle stehenden Gruppe mit Quintfallformeln und der folgenden ist von wesentlicher Bedeutung bei der Beantwortung der Frage, ob die Formeln der ersten Gruppe – trotz der Konkordanzengemeinschaft mit jeweils fünf Modi – mehr oder weniger typisch für die betreffende Tonart sind. Sie sind es um so mehr, je größer der Abstand zu der folgenden Gruppe ist; im Gh-Modus ist er am größten. Auch diese Feststellung gilt für sämtliche aufeinanderfolgenden Gruppen im Hinblick auf das zwischen ihnen bestehende Zahlenverhältnis. Sie gilt vor allem für das Verhältnis der im E-Modus am häufigsten vorkommenden Sextfallformeln zu der an zweiter Stelle stehenden Formelgruppe; sie gilt aber auch für das Verhältnis von F 2 zu F 3, von Gb 2 zu Gb 3, von A 5 zu A 6 sowie für die Stellung, die D 4 gegenüber D 5 einnimmt.

Ist die Vorzugstellung einer Formelgruppe somit in mehreren Fällen gleichbedeutend mit einer Sonderstellung, so ist die Sonderstellung einer Gruppe oder einer einzelnen Zeilenformel – wie gezeigt wurde – dann am ausgeprägtesten, wenn sie stark vertreten ist und außerdem keine oder nur wenige Konkordanzen aufweist; je höher die Ordnungsziffern dieser Konkordanzen liegen, um so typischer ist die betreffende Formelgruppe bzw. Intervallformel oder die betreffende Einzelformel für den Ausgangsmodus. Diese und zahlreiche andere Fälle konnten mit Beispielen belegt werden. Von entscheidender Bedeutung ist es aber auch, sich zu vergegenwärtigen, daß die sieben Abschnitte der Zwölf-Formel-Tabelle – von den Konkordanzen in der ersten Gruppe und einigen weiteren Übereinstimmungen abgesehen – jeweils ein völlig anderes Bild bieten, und daß sich hinter mehreren konkordanten Formeln häufig Melodiezeilen von ganz verschiedener tonaler Struktur verbergen (vgl. S. 77). Schließlich dürfte eines der wesentlichsten Ergebnisse darin zu erblicken sein, daß der F-Modus zum C-Modus und der Gb-Modus zum

D-Modus auch im Hinblick auf Bevorzugung und Sonderstellung bestimmter Melodiewendungen nicht in einem bloßen Transpositionsverhältnis zueinander stehen; vielmehr trägt jede Tonart ein ganz spezifisches Gepräge. Das gilt insbesondere für den E-Modus. Die Eigenart der Modi prägt sich sowohl in ihrer tonalen Struktur als auch in der Melodiebildung aus; es handelt sich hier um eine besondere Art von Tonartencharakteristik.

Wie eng die Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung im einzelnen sind, wie sich die den Haupt- und Nebenmodi zugeordneten Hofweisen, Volkslieder, geistlichen Lieder und Mischtypen in ihrer melodischen Struktur voneinander unterscheiden, welche Typenverwandtschaften und zeitstilistischen Unterschiede bei den deutschen Liedtenores bestehen, soll durch weitere Untersuchungen geklärt werden. Der vorliegende Beitrag wird dabei als methodische Grundlage dienen.

Zum Verhältnis von Wort und Ton im Rhythmus des Cinquecento-Madrigals

von

WALTHER DÜRR

Mit den Begriffen „Imitazione della natura" und „Imitazione delle parole" sucht die heutige Musikwissenschaft eine ästhetische Grundhaltung zu bezeichnen, die sich im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts in der Musikwelt Europas durchgesetzt hat [1]. Diese neue Ästhetik – neu nicht, weil das Prinzip der Imitation früher etwa unbekannt gewesen wäre, neu nur, weil es so unbedingt und unbeschränkt bis dahin nicht gegolten hatte – ist nicht von ungefähr in Italien entstanden. Es bringt die Forderungen der auf eine Wiederbelebung der antiken Ästhetik drängenden Renaissancegesellschaft [2] ebenso zum Ausdruck wie das besonders in Italien immer lebhafte Interesse an einfacher, leicht überschaubarer musikalischer Konzeption (genaue Darstellung des Textes bedingt dessen Verständlichkeit und damit ein Streben nach Homophonie und Homometrie) und an rationeller Gliederung.

Von den beiden genannten Begriffen, „Imitazione della natura" und „Imitazione delle parole", läßt sich allerdings nur der zweite mit Recht auf die Musik beziehen. Die Musik hat nicht die Fähigkeit, die Natur direkt nachzuahmen; darauf weisen die Poetiken immer wieder hin [3]. Sie bezieht sich

---

[1] Zu Begriff und Geschichte der „Imitazione" vgl. vor allem A. Carapetyan, *The Concept of „Imitazione della Natura"*, Journal of Renaissance and Baroque Music I, 1946, S. 47 ff., und die beiden Aufsätze von L. Schrade: *Renaissance, the historical conception of an epoch,* Kongreßbericht Utrecht 1952, S. 19 ff., und *Von der Maniera der Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts,* ZfMw XVI, 1934, S. 101 ff.

[2] Vgl. L. Dolce, *Quattro libri delle osservationi,* Ferrara 1562, S. 208: „La poetica, celeste dono, niente altro esser, che imitatione, è a noi con propria, e uera diffinitione insegnato da Aristotele, percioche l'ufficio del poeta è d'imitar le attioni de gli huomini, e il fine sotto leggiadri ueli di morali & utili inuentioni dilettar l'animo di chi legge . . ."

[3] Vgl. A. Minturno, *L'Arte poetica,* Venedig 1563. Minturno fragt zunächst: „Che cosa è la Poesia? – Imitatione di uarie maniere di persone, in diuersi modi, ò con parola, ò con harmonia, ò con tempi . . ." (S. 2). Im folgenden jedoch erklärt er genauer: Während die Poesie (das Wort) „i costumi, gli affetti, & i fatti delle persone" nachahmt, sind die von der Musik (harmonia) nachzuahmenden Erscheinungen „Numero di Syllabe", „Ordine di voci", „Accento diterminato" (S. 76).

direkt nur auf die „parole", auf die Dichtung. Der Ausdruck „Imitazione della natura" wird deshalb von den Musiktheoretikern nur äußerst selten angewandt, und wenn er uns begegnet, wie etwa in Monteverdis berühmtem Brief von 1633, dann bedeutet das noch nicht, daß man hier an eine direkte Beziehung zwischen Natur und Musik gedacht hatte, sondern vielmehr, daß lediglich eine Stufe der Nachahmung übersprungen wurde, die allen Lesern selbstverständlich gewesen war.

„Quanto alla osservatione di comporre un concento primieramente è da notare, ogni volta che vorrete comporre un Madrigale, o Sonetto, o barzeletta, o altra canzone, prima bisogna diligentemente cercando ritrovare un'aere conveniente alle parole, ut cantus consonet verbis, cioè che convenga alla materia perche quante volte che i dotti compositori hanno da comporre una cantilena, sogliono prima diligentemente frà se stessi considerare à che fine, et à che proposito quella potissimamente instituiscono, et componghino . . ."

So schreibt Giovanni Del Lago in einem Brief vom 26. 8. 1541 an Fra Seraphin dell'ordine de Servi[1]. Obwohl der Begriff „Imitatio" hier nicht selbst angesprochen wird, und obwohl der Brief erst gegen Ende der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben wurde, haben wir es mit einem der ältesten Zeugnisse für die „Imitazione delle parole" (wie sie das sechzehnte Jahrhundert versteht) zu tun. Dieser Brief nämlich will nicht „revolutionieren", nicht neue Ideen in die musiktheoretische Diskussion jener so diskussionsfreudigen Jahrzehnte bringen, sondern er will einem Liebhaber der Musiktheorie eine Einführung in die musikalische Komposition geben und gültige, unangezweifelte Regeln zusammenstellen. Del Lago war schon ein alter Mann, als er diesen Brief schrieb, es ist sein letzter gewesen. Aus fast allen seinen Briefen spricht ein konservativer Geist. Er sträubt sich gegen die Oberflächlichkeit der Komponisten seiner Zeit in der Anwendung der Mensurzeichen, wendet sich lebhaft gegen die neue Freiheit im Gebrauch der „musica ficta". Wie sollte ein derart „traditioneller" Theoretiker in einem an einen Musikdilettanten gerichteten Brief etwas Neues vortragen wollen? Noch etwas anderes spricht dafür, daß die Imitationslehre Del Lagos schon lange Allgemeingut der Musikwelt war: Del Lago pflegt in seinen Briefen eine länger ausgeführte Forderung oder Hypothese in eine lateinische, das heißt doch wohl: alte und vermutlich allgemein bekannte Regel münden zu lassen, die durch ihre Autorität das vorher Gesagte bestätigen soll. Dies geschieht auch hier: „ut cantus consonet verbis" heißt der zentrale Satz des angeführten Zitats.

Wichtiger als die Forderung Del Lagos, Text und Musik müßten einander genau entsprechen, sind uns jedoch die Folgerungen, die er aus dieser Regel zieht. Zwar sind diese Folgerungen nicht ausdrücklich auf die Imitationslehre

---

[1] Cod. Vat. lat. 5318, fol. 2 ff., vgl. hierzu K. Jeppesen, *Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento,* AMl XIII, 1941, S. 3 ff.

bezogen, doch zeigt der Aufbau des Briefes mit aller Deutlichkeit, daß Del Lago sich der Zusammenhänge bewußt war.

Der Brief hat zwei Teile; der erste behandelt die Tonartenlehre, der zweite Fragen der Wort-Tonbeziehungen (mit einem kleinen Einschub, der die Stimmlagen darstellt). Das angeführte Zitat bildet die Einleitung dieses zweiten Teiles. Dann folgt eine Behandlung der Kadenzen, deren Aufgabe es ist, die syntaktische Gliederung des Textes wiederzugeben[1]. Daran schließt sich eine genaue Definition der Begriffe „distinctio", „subdistinctio" und „media distinctio". Auf diese folgt eine Darstellung der Akzentlehre und eine eindringliche Ermahnung

„et siate cauto di non far barbarismi nel comporre le notule sopra le parole, cioè non ponete lo accento lungo sopra le sillabe brevi, over l'accento breve sopra le sillabe lunghe, quia est contra regulam artis grammatices, senza laquale niuno pò esser buono Musico, laquale insegna pronuntiare, et scriuere drittamente . . ."

Auf die Behandlung der lateinischen Akzente folgt die des „verso volgare", des italienischen Verses. Danach kehrt Del Lago zur Grammatik zurück, bespricht Wortklassen, syntaktische Formen, lateinische Verslehre und behandelt abschließend Rhythmus und Metrum in Anlehnung an Autoritäten der Antike wie Fabius Quintilianus, Beda, Aristoxenos und Nicomachus.

Aus alledem ergibt sich, daß die Lehre von der Imitation, d. h. die Lehre von den inneren Beziehungen zwischen Wort und Ton, bevor sie sich mit der Darstellung von Affekten, mit naturalistischer Wiedergabe etwa des Vogelsangs, des Rufens, des Singens, des Steigens und Fallens (das heißt mit den von Vincenzo Galilei so scharf angegriffenen „Madrigalismen") befaßt, das Verhältnis von Versrhythmus und musikalischem Rhythmus, von grammatischem oder musikalischem Akzent, von Satz und Tonperiode zu regeln sucht. Diese primäre Form der Imitation ist bei der Behandlung des Imitationsbegriffes selten beachtet worden, wahrscheinlich deshalb, weil schon bei Zarlino der Zusammenhang dieser Grundregeln der musikalischen Grammatik mit der Imitationslehre nicht mehr deutlich ist[2].

Derart enge Beziehungen zwischen Musik und Dichtung verbieten, daß eine Untersuchung der Rhythmik dieser Musik sich etwa auf die Musik selbst beschränke. Sie muß sich zunächst mit dem Gegenstand der Nachahmung beschäftigen, mit den „parole", um dann zu fragen, wie dieser in der Komposition wiederkehre.

---

[1] „Le cadentie veramente sono necessarie, et non arbitrarie, come alcuni inconsideramente dicono, massimamente nel canto composto sopra le parole, et questo per distinguere le parti della oratione, cioè far distintione del comma, et colo, et del periodo . . . Perche la cadentia in Musica e come il punto nella Grammatica."

[2] Zarlino behandelt die musikalischen Affekte am ausführlichsten im vierten Teil der *Istitutioni harmoniche* (S. 438 ff. der großen Ausgabe von 1589), eine ausführliche Darstellung der musikalischen Grammatik aber gibt er erst im achten Buch der *Sopplementi musicali* (S. 322 ff. der Ausgabe von 1589).

Ein typisches, seinerzeit weit verbreitetes Madrigal ist das folgende von Giovan Battista Strozzi[1]:

Filli mia, Filli dolce, oh sempre nuovo
E più chiaro concento,
Quanta dolcezza sento
In sol Filli dicendo? Io mi pur pruovo,
Ne qui tra noi ritruovo,
Ne tra' cieli armonia,
Che del bel nome suo più dolce sia:
Altro il Cielo, altro Amore,
Altro non suona l'Ecco del mio core.

Betrachten wir zunächst die Akzentverteilung in den einzelnen Versen; nicht schematisch jedoch, sondern wägend: Sinnschwere Silben tragen selbstverständlich stärkere Akzente als sinnschwache; das gruppenbildende Rhythmusgefühl übt eine regulierende Wirkung auf die Akzentverteilung aus, derart, daß leichtere und schwerere Akzente möglichst abwechseln; der Reim endlich trägt von Natur aus einen Akzent (eine Art Klangfarbenakzent), so daß der Reimakzent oft stärker erscheint, als er seines Sinngehaltes wegen sein dürfte. Berücksichtigen wir alle diese Erscheinungen, dann ergibt sich aus den von den Theoretikern des sechzehnten Jahrhunderts entwickelten Akzentregeln ein rhythmisches Schema.

Es ist hier nicht der Ort, diese Akzentregeln ausführlich zu behandeln, nur einige Belegstellen seien angeführt: Lodovico Dolce[2] schreibt:

„L'ufficio dell'accento è reggere e moderar la parola. E, si come non si può formar voce senza alcuna delle uocali; cosi parimente non può istar parola, che non habbia alcun accento; essendo l'accento quasi spirto & anima delle parole."

Antonio Minturno[3]:

„Con gli accenti la tarditâ e la velocitâ del dire misuriamo. Percioche nel verso l'andare è piû tardo; nel quale piû accenti sono, & allo 'ncontro quel, ch n'hà meno, è piû veloce. Vedete come tosto giunge al fine questo verso,
l'antichissimo fabro Siciliano
Percioche non hà piû di tre accenti: conciosiacosa che non habbia piû di tre parole . . .
„Varie sono le spetie di uersi . . . uarij sono anco i luoghi, ne' quali riposa la uoce, e si fa l'accento . . ." [der Fünfsilbler hat zwei, der Siebensilbler eine oder zwei, der Achtsilbler zwei, der Elfsilbler zwei, drei oder vier fixe Akzentstellen.]

Hieraus ergibt sich deutlich, daß der italienische Vers nicht nur Gesetzen der Metrik (Ordnung nach Silbenzahl), sondern auch solchen der Rhythmik (Ordnung nach Akzenten) gehorcht, jedoch nicht in stabil-symmetrischer Takt-

[1] G. B. Strozzi, *Madrigali,* Bibl. Romanica Bd. 78/79, Straßburg 1909, S. 60 (Neuausgabe des Druckes von 1593).
[2] A. a. O., S. 178 (Sperrungen vom Verf.).
[3] A. a. O., S. 340 u. 359.

ordnung, wie man gelegentlich meint[1], sondern frei wechselnd in Tempo und Gliederung.

Das rhythmische Schema des oben zitierten Madrigals bietet folgendes Bild[2]

(nach den Akzentregeln der Theoretiker)	(Unter Berücksichtigung der Sinn- und Klangakzente)
x́×x́x́×x́× / x́×x́×	x̀× ⸗ x̀× x́×/x̀× x́×
x́x́x́××x́×	vv x̀vv x́×
x́××x́×x́×	x̀vv x́× x́×
x́x́x́××x́× / (×)x́x́x́×	vv x̀vv x́× / (×)x̀× x́×
x́x́x́x́×x́×	× x́× x̀× x́×
x́x́x́××x́×	vv x̀vv x́×
x́x́x́x́×x́x́x́×x́×	vvv x̀× x́× x̀× x́×
x́×x́x́×x́×	x̀× ⸗ x̀× x́×
x́××x́× / x́×x́×x́×	x̀vv x́× /x́× x̀× x́×

Betrachtet man das rhythmische Schema genauer, so zeigt sich ein deutliches „Crescendo" zur Verskadenz und zur Verszäsur. Die Reimsilben tragen meist auch den stärksten Akzent: metrische und rhythmische Gliederung decken sich. Gelegentlich jedoch geht das Verscrescendo noch über die Verskadenz hinaus. In den ersten beiden Versen etwa sind die Akzente der Cäsurkadenz und der Verskadenz annähernd gleich stark, die Kadenz des ersten Verses wird aber noch überhöht durch die des zweiten. Notwendigerweise muß sich das Enjambement zwischen erstem und zweitem Vers im Rhythmus wiederspiegeln, da sich die rhythmische Gliederung vorwiegend aus der Differenzierung der Sinnakzente ergibt.

Das Verscrescendo steigert sich freilich nicht gleichmäßig, ein folgender Akzent muß durchaus nicht immer stärker sein als der vorhergehende; das Crescendo entwickelt sich vielmehr aus dem Gesamtwert einander sich steigernder Versgruppen, es verläuft also wellenförmig. So setzt der erste Vers gleich dreifach an:

Filli mia / Filli dolce, / oh sempre nuovo

Dem ganzen Vers gegenüber wird jede einzelne Versgruppe selbst durch gleichmäßige Steigerung ihrer Akzente gebunden, sie ist gleichzeitig eine in sich geschlossene Wortgruppe, die nicht mehr unterteilt werden kann, ohne

[1] Vgl. hierzu G. Cesari, *Die Entstehung des Madrigals,* Diss. München 1908, S. 28 ff., oder A. Levi, *Della versificazione italiana,* Archivium Romanum XIV, S. 454 ff.

[2] × bezeichnet eine einfache Länge, – eine doppelte, v eine halbe, / bezeichnet die Verscäsur. Die Gliederung in Tempora von ähnlicher Dauer ergibt sich aus der Bemerkung Minturnos, daß viele Silben unter einem Akzent ein schnelles, wenige ein langsames Sprechtempo fordern.

den Sinngehalt des Verses zu zerstören. Weder „Filli“ noch „mia“, für sich allein genommen, sagen das mindeste aus, weder „oh sempre“ noch „nuovo“. Ja, selbst „oh sempre nuovo“ allein bleibt ohne das Substantiv „concento“ unverständlich, das Crescendo fügt daher, ohne wirklich neu anzusetzen, den zweiten Vers direkt an den ersten; nur ergibt sich aus dem Reimakzent (Verskadenz) eine leichte Dehnung, die in Verbindung mit dem zweisilbigen Auftakt zu „chiaro“ den Eindruck eines kleinen Einschnittes, das heißt den Eindruck einer unabhängigen Versgruppe „oh sempre nuovo“ erweckt.

Das Gedicht gliedert sich demnach folgendermaßen:

Fìlli mía / Fìlli dólce / oh sèmpre nuóvo

E piu chiáro concénto, /

Quanta dolcèzza sénto /

In sol Fílli dicéndo // Io mì pur pruóvo

Ne quí tra nòi ritruóvo /

Ne tra′ cièli armonía /

Che del bel nòme súo / piu dólce sía //

àltro il ciélo / àltro Amóre /

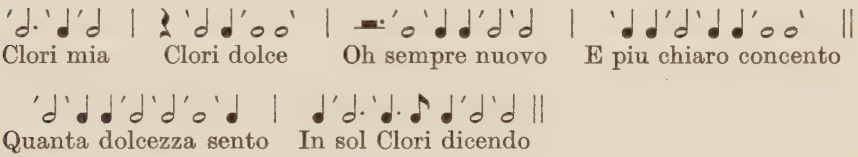
àltro non suóna / l′Écco / del mio córe. //

Auf diese Weise ergänzen sich die einzelnen Versgruppen zu Versen und einzelne Verse (durch Enjambement) zu Verspaaren. Ähnlich aber formt sich das ganze Gedicht aus drei Teilen, die zueinander im Verhältnis einer Steigerung stehen. Der erste Teil endet mit der Mitte des vierten Verses; er schildert die Situation: „Filli dolce“ und „Quanta dolcezza sento in sol Filli dicendo“. Dieser Teil besteht aus zwei großen Crescendowellen: Vers 1–2 und Vers 3–4; die zweite Welle übersteigert die erste, indem sie nach dem Anruf der geliebten Filli zum erstenmal (trotz des „mia“ im ersten Vers, das eben nur konventioneller Anruf ist) deutlich auf das Ich des Liebenden hinweist. Der zweite Teil, durch Reimbindung und Enjambement mit dem ersten verklammert, gibt die Reaktion des Liebenden: „Io mi pur pruovo.“ Dieser Teil besteht aus drei einander etwa gleichgeordneten Versgruppen, die dann in einer vierten und fünften Lösung und Höhepunkt finden: „che del bel nòme súo piu dólce

sía". Der dritte Teil, die typische, in fast allen Madrigalen begegnende Conclusio (vielleicht das einzige wesentliche Formelement und Charakteristikum des Madrigals), ist von den beiden anderen abgesetzt, wie es dem Wesen einer Conclusio entspricht und besteht aus einer einzigen Crescendowelle, die dann zum absoluten Höhepunkt des Madrigals führt. Wir sehen so das Prinzip der Steigerung als konstitutiv für das Madrigal: für die Versgruppe, für den Vers und das Verspaar, für einen Teil und endlich auch für die Beziehung der einzelnen Teile zueinander, wie es sich selbst in den Bezeichnungen Situation → Reaktion → Conclusio schon deutlich genug kundgibt.

Wenden wir uns nun dem musikalischen Rhythmus zu und wählen hierfür eine Komposition aus der Blütezeit des Madrigals: Luca Marenzios „Clori mia, Clori dolce"[1]. Der Text ist mit dem Strozzis identisch, nur vertauscht Marenzio die Personen Filli und Clori (allerdings ist Clori bei ihm ein Mädchen: „Clori mia").

Betrachten wir den ersten Teil[2]:



Marenzio setzt zunächst den doppelten Anruf von der folgenden Versgruppe ab, aber auch die beiden Abschnitte „Clori mia" und „Clori dolce": „Clori mia" ist polyphon, „Clori dolce" homophon behandelt; beide trennt eine Semiminima-Pause. Dennoch gehören sie im Grunde zusammen, sie geben das Thema des Satzes an. Die folgende Minimapause wirkt überdies weit trennender als die Semiminima, nicht nur, weil sie selbst länger dauert, sondern vor allem, weil die Semibreven „dolce" schon sehr gedehnt und abschließend klingen.

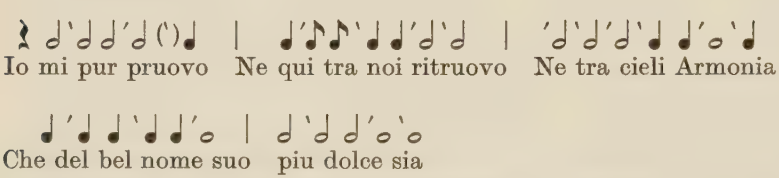
Im Gegensatz dazu leiten die beiden Versgruppen „Oh sempre nuovo" und „E piu chiaro concento" unmittelbar ineinander über, der rhythmische Fluß scheint durch die zweite Minima „[nuo]vo" kaum merklich unterbrochen. Daß Marenzio jedoch einen leichten Einschnitt wünschte, ist ebenfalls deutlich; denn sonst wäre die zweite Minima auf „nuovo" weggefallen, und die Folge wäre ein gleichmäßiger – eben zu gleichmäßiger – Wechsel von Minima und Semiminima: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅗𝅥 . Marenzio schließt das erste

[1] Sechstes Buch der fünfstimmigen Madrigale 1594, hg. v. A. Einstein, Sämtliche Werke Bd. II, S. 125 ff.

[2] Senkrechte Linien bezeichnen musikalische Einschnitte, doppelte einen starken Einschnitt (Kadenz). Pausenzeichen sind nur gesetzt, wenn es sich um Generalpausen handelt. Da die Einzelstimmen in vielen Fällen verschieden deklamieren, geben wir jeweils die Rhythmen der nicht diminuierten Stimmen, welche die Grundbewegung am deutlichsten zum Ausdruck bringen.

Verspaar mit einer breit ausgeführten Kadenz. Obwohl diesmal keine Generalpause die Kadenz vom nächsten Verse trennt, wirkt der Einschnitt wohl noch stärker als nach den einleitenden Motiven „Clori mia, Clori dolce", denn der breiten fünfstimmigen Polyphonie auf „concento" (!) wird ein verhältnismäßig einfacher, dreistimmig homophoner Satz „quanta dolcezza" gegenübergestellt, der auf „sento" wieder in eine Kadenz mündet. Diesmal allerdings wirkt die Kadenz flüchtig im Vergleich zur vorhergehenden. Marenzio läßt ihr keine Zeit zum Ausklingen, er verkürzt die letzte Silbe zu einer Semiminima und läßt so die Bewegung weitergleiten in die nächste Versgruppe. Diese bringt zum erstenmal dreizeitige Gruppierungen und wirkt deshalb dehnend (die Abstände zwischen den Hauptakzenten sind im dreizeitigen Maß größer). Der erste Teil ist zum Höhepunkt geführt und schließt ab. Die Kadenz selbst ist zwar nicht sehr ausführlich angelegt, doch wird sie betont durch die plötzlich wieder eintretende Fünfstimmigkeit und durch die folgende Generalpause.

Der zweite Teil

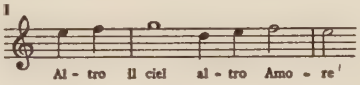


beginnt mit einem Fugato und wird auf diese Weise vom ersten Teil noch deutlicher abgesetzt, als es durch eine einfache Semiminimenpause möglich wäre. Überdies wechselt Marenzio zum erstenmal die rhythmische Grundeinheit: Der Einzelsilbe korrespondiert nicht mehr die Semiminima, sondern die Minima, die Akzente verteilen sich nicht mehr auf die Minimen, sondern auf die Semibreven, es handelt sich um gedehnte Mensur. Diese wirkt allerdings gebrochen, da die Einzelstimmen im Abstand einer Semiminima einsetzen. Marenzio stellt dann auch tatsächlich dem „Io mi pur pruovo" in gedehnter Mensur ein „Ne qui tra noi ritruovo" in einfacher Mensur entgegen. Er verbindet beide Motive in polyphonem Satz. Die zweite Versgruppe schließt er mit einer Kadenz, die allerdings, ähnlich wie „quanta dolcezza sento", sofort in die nächste Versgruppe weiterführt.

In diesen drei Versgruppen unterscheidet sich die musikalische Konzeption zum erstenmal deutlich von der poetischen. Den starken logischen Einschnitt „Io mi pur pruovo" und „Ne qui tra noi ritruovo" läßt Marenzio nahezu unberücksichtigt, dagegen kontrastiert er die parallelen Verse „Ne qui tra noi ritruovo" und „Ne tra cieli armonia". Vielleicht ist es das musikalische Element der Reimbindung „pruovo-ritruovo", das ihn zu dieser Änderung veranlaßt.

Der nächste Vers – deutlich getrennt vom vorhergehenden durch den Wechsel von Fünf- zu Dreistimmigkeit und doch mit ihm verbunden (dem Relativpronomen „che" entsprechend) in den weiterlaufenden Semiminimen – führt zurück in die gedehnte Mensur, indem er die letzte Silbe „suo" zur Semibrevis dehnt. Die letzte Versgruppe „più dolce sia" schließt sich dann – der Satzkonstruktion entsprechend – unmittelbar an und rundet im Wiederaufgreifen der gedehnten Mensur den gesamten zweiten Teil zu formaler Einheit. Der dritte Teil schließt etwas enger an den zweiten an als der zweite an den ersten, doch ist die Schlußkadenz des zweiten Teils deutlicher als die des ersten, und ein Umschlagen der Bewegung zeigt sich auch hier.

Marenzio trennt den ersten Vers vom zweiten. Während er diesen zweimal wiederholt, ihm also das für eine Conclusio nötige Gewicht zu geben sucht (die mehrfache Wiederholung des Schlußverses ist übrigens – wie die Conclusio selbst – eine dem Madrigal typische Erscheinung) wird jener nur als Anruf behandelt. Ähnlich dem Beginn des Madrigals setzt der Komponist zweimal an, ehe er die große Phrase vorträgt, nur werden diesmal die beiden Motive nicht gegeneinandergestellt, ja, nicht einmal deutlich getrennt. Das zweite erscheint hier eher als sequenzierende Wiederholung des ersten:



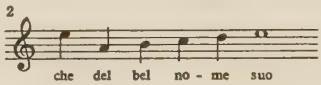
Auch der Schlußvers wird vom vorhergehenden weniger scharf getrennt als die entsprechenden Versgruppen des Beginns, doch sorgt die lebhaftere Deklamation dafür, daß sich die beiden Verse deutlich voneinander abheben. Immerhin läßt sich kaum übersehen, daß Marenzio die Conclusio als Einheit verstanden wissen will. In jedem Falle gilt dies für die beiden Versgruppen des Schlußverses selbst. Sie sind so eng miteinander verbunden, daß nur die Länge des Verses und die Tatsache, daß Marenzio das „Altro non suona" gelegentlich auch isoliert darstellt, die Markierung eines leichten Einschnittes rechtfertigen.

Im dreifachen Vortrag des letzten Verses endlich läßt sich noch eine ansteigende Konzeption beobachten. Der erste Abschnitt mündet ohne weiteres in den zweiten, nur aus dem neu einsetzenden Fugato schließt der Hörer auf einen neuen Beginn. Der zweite Abschnitt mündet in eine flüchtige Kadenz, und erst der dritte gestaltet die Kadenz deutlich aus und dehnt die Schlußsilben (zum Teil um das Vierfache).

Betrachten wir die Komposition im ganzen, so ergibt sich eine deutliche Korrespondenz von dichterischer und musikalischer Komposition. Die ein-

zelnen Teile sind gegeneinander abgegrenzt und auch in ihrem Charakter unterschieden. Der erste Teil – vorwiegend homophon angelegt – wirkt stark deklamatorisch, seinem einleitenden Charakter entsprechend (Situation). Der zweite Teil, der sich eher polyphon zeigt (er bringt zum erstenmal ein längeres Fugato) und gedehnte Mensur bevorzugt, wirkt dann mehr reflektorisch, nach innen gewandt. Die Conclusio endlich, die als einzige eine Versgruppe mehrfach wiederholt und diese überdies stark kontrapunktisch ausgestaltet, erscheint affermativ, bekräftigend und abschließend.

Aber nicht nur den größeren Abschnitten des Gedichtes, nicht nur den Versen und den Verspaaren, auch der inneren Struktur der einzelnen Versgruppen korrespondiert Marenzios Komposition. Betrachten wir diese Vers- und Tongruppen isoliert: Tongruppen wie 𝅗𝅥`𝅗𝅥 𝅗𝅥´𝅗𝅥 ♩ (Io mi pur pruovo), 𝅗𝅥`𝅗𝅥 𝅗𝅥´𝅝`𝅝 (più dolce sia), `♩ ♩´𝅗𝅥 (Altro il ciel), `♩ ♩´𝅗𝅥`𝅗𝅥 (Altro Amore) und `𝅗𝅥 ♩´𝅝`𝅝 (Clori dolce) lassen das Crescendo der Versgruppen deutlich wiedererkennen. Das gilt aber auch für ♩´♩ ♩`♩ ♩´𝅝 (Che del bel nome suo), für `♩ ♩´𝅗𝅥`♩ ♩´𝅝`𝅝 (E più chiaro concento), ja selbst für ´𝅝`♩ ♩´𝅗𝅥`𝅗𝅥 (Oh sempre nuovo), wenn man bedenkt, daß die Schlußsilben regelmäßig gedehnt sind, daß die rhythmische Steigerung sich auch in der Melodie oft wiederspiegelt:



und daß der Sänger, wenn ihm der Komponist irgend die Möglichkeit dazu läßt, die Akzente auch im Gesang dem Wortsinn entsprechend gegeneinander abstuft.

In der Tongruppe ´𝅝`♩ ♩´𝅗𝅥`𝅗𝅥 (Oh sempre nuovo) ist allerdings der Hauptakzent auch mit dem quantitativ stärksten Akzent verbunden. Ein Vergleich mit einer verwandten rhythmischen Gruppe (𝅗𝅥`𝅗𝅥 𝅗𝅥´𝅝`𝅝, „più dolce sia") zeigt jedoch, daß dieser erste Akzent aus einer Dehnung einer eigentlich unbetonten Silbe resultiert in Rücksicht auf das exklamatorische „oh". Diese Dehnung wird durch die folgenden Semiminimen sofort wieder aufgefangen und die Linie ihrem natürlichen Höhepunkt zugeführt.

Es ist freilich nicht nur das Versgruppencrescendo, das sich in den Tongruppen wiederspiegelt, auch die Akzentverteilung im einzelnen wiederholt sich in der musikalischen Darstellung, wenn man affektbedingte Dehnungen unberücksichtigt läßt. So ist ´𝅗𝅥.`♩´𝅗𝅥 (Clori mia) nichts weiter als gedehnter Vortrag der Versgruppe x̀x ´ (vgl. das Versschema oben), wenn man bedenkt, daß der Akzent auf der letzten Note stärker ist als auf der vorhergehenden. `𝅗𝅥 ♩´𝅝`𝅝 (Clori dolce) entspricht dann wörtlich der Versgruppe (x̀x x́x). Dasselbe gilt für „Oh sempre nuovo", mit dem Unterschied, daß der Dichter, den Gesetzen der Metrik folgend, das „oh" mit „dolce" kontrahiert, während Marenzio als Komponist die Möglichkeit hat, dem Ausdrucksgehalt der Vers-

gruppe nachzugehen. „E piu chiaro concento“ ist wieder identisch mit der Versgruppe, ebenso „quanta dolcezza sento“. „In sol Clori dicendo“ weicht leicht ab, da der Komponist neben Clori auch „sol“ einen Akzent gibt. Hier handelt es sich jedoch um Fragen der Interpretation. Es scheint logischer, „Clori“ zu betonen als „sol“ (da „Clori“ wirklich gerufen wird – Imitazione della natura (!) – und da der Name der Geliebten in ähnlichen Situationen wohl immer den stärksten Akzent tragen wird); zur Not ließe sich aber auch „sol“ rechtfertigen. Sämtliche folgenden Tongruppen sind mit den entsprechenden Versgruppen identisch bis auf „che del bel nome suo“, die einzige Tongruppe, die sich wesentlich von der Versgruppe unterscheidet: ♩′♩♩♩♩′𝅗𝅥 und vvv ×× ×. Bei Marenzio wird das unbedeutendste Wort des ganzen Verses – der Artikel „del“ – mit einem Hauptakzent verbunden, eine Erscheinung, die sich vom Text her in keiner Weise logisch begründen läßt. Hier setzt sich zum erstenmal der in der Musik noch viel stärkere Drang nach regelmäßigem Wechsel von Hauptakzent und Nebenakzent durch in Verbindung mit der typischen rhythmischen Formel. Die Rhythmusgruppe ♩′♩♩♩♩′𝅗𝅥 steht einem rhythmischen „Typus“ sehr viel näher als etwa ♪♪♪♩♩′𝅗𝅥 und fügt sich deshalb natürlicher in die musikalische Gesamtkonzeption.

In unserem Madrigal lassen sich mehrfach rhythmische Verwandtschaften nachweisen. Man vergleiche etwa:

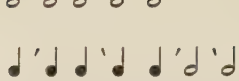
‘♩ ♩ ′𝅗𝅥	(Altro il ciel)	
′𝅗𝅥. ‘♩ ′𝅗𝅥	(Clori mia)	Dehnung der ersten Silbe
‘♩ ♩ ′𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥	(Altro Amore)	Weibliche Kadenz
‘𝅗𝅥 ♩ ′𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥	(Clori dolce)	Dehnung der ersten Silbe
𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥 𝅗𝅥 ′𝅗𝅥 ♩	(Io mi pur pruovo)	Anfügung einer Auftaktsilbe
𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥 𝅗𝅥 ′𝅗 ‘𝅗	(Più dolce sia)	Weibliche Kadenz
′𝅗𝅥 ‘♩ ♩ ′𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥	(Oh sempre nuovo)	Dehnung der ersten Silbe

oder:

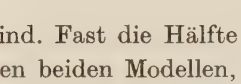
♩ ′♩ ♩ ‘♩ ♩ ′𝅗	(Che del bel nome suo)	
♩ ‘♩. ♪ ‘♩ ♩ ′𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥	(Nè qui tra noi ritruovo)	Weibliche Kadenz
♩ ′𝅗𝅥. ‘♩. ♪ ♩ ′𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥	(In sol Clori dicendo)	Akzentverschiebung und daraus resultierende Dreizeitigkeit
′♩. ♪ ♩ ♩ ′𝅗𝅥 ‘𝅗𝅥	(L’Ecco del mio core)	Wegfall des Auftakts

Es zeigt sich, daß fast alle in diesem Madrigal auftretenden Rhythmen voneinander abhängig sind und zwei große Formelgruppen bilden. Umfangreichere Untersuchungen[1] ergeben, daß Marenzios Grundrhythmen in den beiden Tongruppen

[1] W. Dürr, *Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio,* Diss. Tübingen 1956 (maschinenschr.).


(Più dolce sia)

und


(Nè qui tra noi ritruovo)

zu sehen sind. Fast die Hälfte aller bei Marenzio verwandten Tongruppen folgen diesen beiden Modellen, die übrigen sind als mehr oder minder entfernte Ableitungen zu verstehen. Die Gestalt der einzelnen Ableitung und Variante ergibt sich aus dem Versuch, die musikalische Grundformel mit Silbenzahl und Silbenordnung, das heißt mit Metrum und Rhythmus des Textes in Übereinstimmung zu bringen.

Im ganzen hat uns die Analyse des stellvertretend gewählten Madrigals gezeigt, daß die Grundforderungen der Imitationslehre – sorgfältige Beachtung der grammatischen, metrischen, rhythmischen und inhaltlichen Besonderheiten des Textes – auch noch in einer Zeit befolgt werden, in der die Komponisten vor allem bemüht scheinen, bestimmte Stichworte des Textes: concento-cantar, scendere-salire, oscuro-chiaro, crudo-dolce usw. realistisch nachzuzeichnen: diese zweite Art der Imitation – die „Maniera" – setzt die erste voraus. Nur so ist es dem Musiker möglich, Einzelheiten nachzumalen, ohne den Sinnbezug des ganzen zu zerstören, das heißt, ohne die Komposition in viele kleine Einzelsätzchen aufzulösen.

Die Leichenpredigt auf Johann Jeep
Neues zur Biographie

von

WILFRIED BRENNECKE

Johann Jeep, der „braunschweigische Orpheus", war bisher aus Lexika, lokalhistorischer Literatur, Untersuchungen zum weltlichen und geistlichen Lied im frühen 17. Jahrhundert und aus kleineren Einzelstudien bekannt. Von seinen Hauptwerken, dem „Studentlengärtein" und den „Geistlichen Psalmen und Kirchengesängen" lagen nur verstreute Neuausgaben vor. 1952 schloß Rudolf Gerber für das Erbe deutscher Musik eine kritische Ausgabe beider Teile des „Studentengärtleins" ab, die im Sommer 1958 im Möseler-Verlag, Wolfenbüttel, erscheinen wird. Damit wird ein wesentlicher Teil des Jeepschen Schaffens in einer geschlossenen Ausgabe vorliegen, und es ist zu wünschen, daß die wichtigen geistlichen Lieder Jeeps bald eine ähnlich eingehende Behandlung erfahren.

In der bisherigen Jeep-Literatur herrscht über Jugend und Ausbildung des Dransfelder Meisters dieselbe Unsicherheit wie über seine letzten Jahre. Auch die grundlegende Untersuchung Gerbers (Vorwort seiner Ausgabe) kommt in dieser Hinsicht nicht über Vermutungen hinaus; sie weist lediglich nach, daß Jeep kaum im Ulm gewesen und dort gestorben sein kann, wie die ältere Literatur angenommen hatte.

Nun enthält die 4. Auflage von H. J. Mosers Musiklexikon (1955) einige Angaben, die von der älteren Literatur abweichen. Hier heißt es u. a., daß Jeep am 19. November 1644 in Hanau gestorben sei. Das Stadtarchiv Hanau bestätigte diese Angaben und gab einige weitere wertvolle Hinweise. Danach waren bei Jeeps Begräbnisfeierlichkeiten zwei Leichenpredigten gehalten worden, von denen eine auch im Druck erschienen war[1]. Es

---

[1] Nach freundlicher Auskunft von Herrn Stadtrat O. Schenk (Hanau), der auch weitere Unterrichtung über die Geschichte Hanaus mitteilte, enthält das *Dienerbuch* des Hanauer Historikers und Archivrats Johann Adam Bernhard (1688–1771) folgende auf Jeep bezogene Bemerkungen: *„164. Johann Jepp, Capelmeister und Collegii musici director. Er ware 1581 zu Dransfeld im Braunschweigischen gebohren. Der Graf Johann Ernst nahme ihn zu seinem capellmeister, und ohngeachtet er luthe-*

gelang, die gedruckte Leichenpredigt in der Universitätsbibliothek Marburg ausfindig zu machen[1]. In der Tat ist die Vita dieser Predigt des Magisters Philipp Böhm geeignet, unsere Kenntnis der Jeepschen Biographie wesentlich zu erweitern[2].

Die unter der Signatur VIII B 331 db, Personalia Hassiaca 11, in der Universitätsbibliothek Marburg befindliche Leichenpredigt umfaßt 24 Seiten im Hochformat 18,6 × 15,4 cm und hat folgenden Titel:

Christliche Leich-Predigt. Bey ansehnlicher Leichbegäng- vnd Begräbnuß / weyland deß Edlen / Ehrnvesten / Fürnehmen vnd Kunstreichen Herrn Johann Jeppen / gewesenen Hanawischen Capellmeisters / vnd Collegii Musici Directoris daselbsten: So zu Hanaw in dem Herrn Gottselig entschlaffen den 19. Novembr. Abends zwischen 5 vnd 6. Vhrn / Im Jahr 1644. vnd folgendes Freytags den 22. daselbsten Ehrlich vnd Christlich zu Erden bestattet worden. Gehalten zu Hanaw in der Schloß-Kirchen Durch M. Philippum Böhem / Gräffl. Hanawischen Hoff-Predigern daselbst. Getruckt zu Hanaw / bey Johann Aubry / Anno 1645[3].

Die eigentliche Vita lautet wie folgt:

Was nun ferners schließlichen die Person anlanget / deß weyland Edlen / Ehrnvesten / Furnehmen vnd Kunstreichen Herrn Johann Jeppen / Seel gewesenen wohlbestelten Capellmeisters vnd Directoris Chori Musici *allhier / deme wir jetzo allhier auß hertzlicher* Condolentz *den letzten Lieb- vnd Ehrendienst erwiesen / vnnd Ehrlich nach seinem Verdienst zu seinem Ruhbettlein begleitet haben / Ist derselbe Anno 1581 zu Dranßfeld in Sachsen Braunschweig von fürnehmen wohlangesehenen Eltern geboren worden / Sein Vatter ist gewesen Herr Heinrich Jepp / fürnehmer deß Raths daselbsten / seine Mutter / Anna / eines Superintendenten Tochter auß der Nachbarschafft / dessen Namen wegen kürtze der Zeit vnter den verlassen Schrifften nicht zu finden. Bald darauff ist er von seinen Christeyfferigen Eltern zur H. Tauff befordert / allda durch das allerheiligste Blut Christi / dardurch er thewer erkaufft / von Sünden abgewaschen / vnnd sein Nam Johannes in das Buch deß Lebens vnter die Außerwehlten Himmels-König vnd Priester einge-*

---

risch, wurde ihm doch in der großen Kirche [der reformierten Marienkirche] *die Orgel zuerkannt. Er starbe den 19. Nov. an. 1644 und wurden ihm 2 leichpredigten gehalten, eine von dem* [reformierten] *Hofprediger Henning die andere aber, so gedruckt worden, von dem M Philipp Böhm in der damaligen Lutherischen Schloßgemeinde*" (Manuskript im Besitz des Hanauer Geschichtsvereins, S. 88/89).

[1] Herrn Archivrat Dr. Ewald Gutbier, Marburg, von dem übrigens auch die Angaben Mosers stammen, sei für seinen Hinweis auf die Marburger Bibliothek gedankt.

[2] Die gründlichste und materialreichste der bisherigen Arbeiten über Jeep ist Gerbers genanntes Vorwort zur Neuausgabe des *Studentengärtleins*. Eine Zusammenfassung des neuen und älteren Materials findet sich in MGG VI, Sp. 1824 ff., Art. *Jeep* (W. Brennecke).

[3] Die Predigt über Offenbarung Johannes 5, 8–10 (S. 3–17 des Drucks) enthält nur eine auf Jeeps Biographie bezügliche Angabe: Auf S. 14 ist ein „ohnlängst componiertes Stück mit 24. Stimmen" erwähnt. Eine solche Komposition würde von seinem erhaltenen Schaffen abstechen. Vermutlich ist aber mit dieser Angabe lediglich eine rhetorische Beziehung zu den 24 Ältesten angestrebt, die in der Predigt erwähnt werden. Die Lebensbeschreibung umfaßt die Seiten 17–20. S. 21 enthält ein Schlußgebet und ein Distichon (über Seneca) von Böhm, S. 22/23 zwei deutsche Klagegedichte („Deß Edlen Schäffers Alexis Trawren vber den seeligen Hintritt Herrn Ieppius" und „Klagschrift vber Herrn Capellmeister Jeppens Todt") von Johann Philips Orth, S. 24 ein Gedicht („Wie der Herr Ieppius den Musen vbergeben") von Daniel Richter von Breslau.

schrieben worden. Welchen sie auch hernach in aller Gottesforcht erzogen/auff den Catechismum Lutheri, *vnnd auff das Lamb Gottes/das für der Welt Sünde erwürget ist/gewiesen.*

Über Jeeps Eltern herrscht bisher noch keine Klarheit. Hier und auch in der Weikersheimer Trau-Matrikel (Jeeps erste Heirat 1614, s. u.) ist Heinrich Jeep als Vater des Komponisten genannt. Er muß ein angesehener und auch wohlhabender Mann gewesen und gegen 1600 gestorben sein (s. u.). In der Jeep-Familienforschung (nach Dransfelder Lehnsakten der Archive Wolfenbüttel und Hannover) ist als Sohn eines Karsten Jeep (Bürgermeisters zu Dransfeld, gest. um 1581) ein Heinrich Jeep bekannt, der aber nachweislich erst 1618 gestorben ist. Dieser Heinrich Jeep hatte einen Sohn Johannes (Johannsen), der bis 1657 in Dransfelder Lehnsbriefen erwähnt ist. Da der Musiker bereits seit etwa 1600 in Süddeutschland weilte und 1657 längst gestorben war (s. u.), kann er mit diesem Johannes Jeep genausowenig identisch sein wie sein Vater mit dem andern Heinrich Jeep, da deren Todesdaten erheblich differieren. Daher ist auch anzunehmen, daß Anna Jeep, Tochter eines Superintendenten und Mutter des Musikers, nicht mit der Frau des 1618 verstorbenen Heinrich Jeep, Tochter von Clauß Ilse und Agathe Gebauer, identisch ist. Vorläufig läßt sich nur sagen, daß aller Wahrscheinlichkeit zwei Verwandte des Namens Heinrich Jeep etwa gleichzeitig in Dransfeld gelebt haben, daß aber der Vater des Komponisten in den überlieferten Akten nicht nachzuweisen ist[1].

Über Jeeps Geburtsdatum gibt es drei einander widersprechende bzw. ergänzende Angaben. Die Leichenpredigt nennt zuerst 1581, dann (s. u.) 1644 „in dem 63. Jahr seines alters". Der Kupferstich von Sebastian Furck (1635 „ad vivum delineavit") gibt 1582 an. Ihm ist, da Jeep dem Zeichner sicher eine genaue Angabe gemacht hat, mehr zu glauben als der zweiten Frau (auf die die Leichenpredigt zurückgeht), die in der Angabe früherer Daten auch sonst nicht ganz zuverlässig ist (s. u.). Wenn Jeep zur Zeit seines Todes im 63. Lebensjahr stand, muß er jedenfalls zwischen Ende November 1581 und Anfang November 1582 geboren sein.

Vnd da er zu tüchtigen Jahren kommen/haben sie ihn erstlich in die wohlbestelte Schul nacher Göttingen/wie nicht weniger darauff nacher Zell/Freye Künste/Sitten vnnd Sprachen zu erlernen/verschicket/da er dann rühmliche Progressus *von sich sehen lassen/vnd hat jhm sonderlich das* Studium Musicum *so sehr beliebt/daß er daselbsten wegen seiner anmüthigen Discantstimm in die Fürstliche Capell angenommen/in das fünffte Jahr die Fürstliche Music daselbsten zieren vnd GOtt mit seiner Stimm preisen helffen.*

Zwei Tatsachen geben, zusammen mit der auf Celle bezogenen Angabe „in das fünffte Jahr" einen gewissen, allerdings nur unpräzisen Anhalt, wann Jeep in Celle und Göttingen gewesen sein kann: einmal der Hinweis auf die

[1] Zur Familiengeschichte siehe WALTER JEEP, *Die Familie Jeep 1540–1940*, Privatdruck Bremen 1940, S. 4–6 u. 33.

„tüchtigen Jahre", aus dem man schließen darf, daß Jeep kein ganz kleines Kind mehr gewesen sein kann, als ihn seine Eltern aus dem Hause gaben, zum andern die Erfahrung, daß der Stimmbruch im allgemeinen nicht nach Vollendung des 17. Lebensjahrs eintritt, so daß Jeep als 17jähriger wohl kaum noch Sängerknabe gewesen sein kann. Danach sind für Göttingen etwa die Jahre 1593 oder 1594 und für Celle die von 1594 bis 1598/99 anzunehmen. Aktenmäßig läßt sich keiner der beiden Aufenthalte belegen. In Göttingen liegen Schülerverzeichnisse aus dieser Zeit nicht vor, auch ist nicht bekannt, mit welchen Musikern Jeep zusammengetroffen sein könnte[1].

Etwas günstiger ist das Bild in Celle. Die Geschichte der Hofmusik läßt sich seit 1592 in den (für die ersten Jahre allerdings unvollständigen) Akten verfolgen. Die Kantoren an der Lateinschule sind in ununterbrochener Reihe von 1534 an nachzuweisen. Georg Linnemann[2] nennt folgende Musiker, durch die Jeep musikalisch gefördert worden sein könnte: „Componista" und Hofkantor Johann[3] Syring (1592 nachgewiesen), Ernst Bolte, Organist an der Schloßkapelle (1592 nachgewiesen; hauptamtlich war er Kornschreiber), Lautenist Zacharias Krafft (1592–1599 nachgewiesen), Stadtorganist Balthasar Huber (1592 nachgewiesen), ferner die Kantoren Andreas Niemeyer (1593 bis 1596), Johannes Nesenus (1596/97) und Conrad Breiger (1597–1604). Jacob Syring ist mit dem bei R. Eitner[4] genannten Jacobus Syring aus Rotenburg an der Fulda identisch, der als „Musicus et ducalis Judicii Zellae procurator" in den Jahren 1585–1588 in Ülzen vier Musikdrucke veröffentlichte[5]. Der erste der genannten Drucke[6] ist dem Onkel des Grafen Georg Friedrich gewidmet, der fast 30 Jahre später Jeep in seine Dienste nehmen sollte. Daß Syring Jeeps Lehrer gewesen ist, ist hierdurch natürlich noch nicht bewiesen, wohl aber sind damit Beziehungen zwischen Braunschweig-Lüneburg und

---

[1] Freundliche Auskunft durch Herrn Archivdirektor Dr. W. van Kempen, Göttingen.

[2] *Die Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jhs.*, Celle 1935, S. 5, 6, 160, 162–164.

[3] Hier liegt ein Lesefehler Linnemanns vor: Es muß heißen Jacob Syring. Dieser ist von mindestens 1585 bis 1602/03 als „Componista" nachzuweisen. Ein Kantor Johann Syring, den auch Linnemann nennt (1573–1576 in Celle), ist bereits 1575 gestorben. Freundliche Auskunft durch das Niedersächsische Staatsarchiv Hannover.

[4] *Quellenlexikon* IX, S. 338 f.

[5] Auf der Landesbibliothek Kassel erhalten.

[6] *Epithalamia in honorem sacri conivgii . . . Domini Friderici comitis ab Hohenlohe et . . . Elisabethae Domini Gwilhelmi iunioris, Brunsuicensium et Lunaeburgensum Ducis . . . filiae . . . Quinque vocibus composita,* Ülzen 1585. Das Original nennt nur im Tenorstimmbuch eine Jahreszahl, fälschlicherweise 1575. Die Hochzeit von Friedrich von Hohenlohe, dem Bruder von Georg Friedrichs Vater Graf Wolfgang, und der 1565 geborenen Elisabeth von Braunschweig fand aber 1585 statt. Freundliche Auskunft durch die Herren Archivdirektor Dr. J. Ricklefs, Celle, und Archivrat Karl Schumm vom Fürstl. Hohenloheschen Gesamtarchiv in Neuenstein/Württemberg.

Hohenlohe aufgezeigt, die jedenfalls zu Jeeps späterer Weikersheimer Berufung beigetragen haben könnten (s. u.). Graf Friedrich starb zwar schon 1590, Gräfin Elisabeth aber, die Tante von Jeeps Herrn, Graf Georg Friedrich, erst 1621. Sie, deren Leichenpredigt übrigens sagt, sie habe „fast alle Psalmen mit reiner und lauter Stimm" nachgesungen[1], könnte also Jeeps Berufung vermittelt haben.

Der zweite für Jeeps Biographie beachtenswerte der genannten Musiker ist Johannes Nesenus. Dieser, „Bergensis, Noruegus, artium studiosus"[2], veröffentlichte 1594 in Helmstedt einen ersten Musikdruck, „Gott, der Herr, sprach". Ob er in Helmstedt auch studiert hat, ist nicht nachzuweisen. Die Matrikel nennt nur einen „Joannes Nesenus Cellensis" (1580 und 1591), der wohl mit dem Komponisten nicht identisch ist. Dieser war 1596/97 Kantor in Celle und 1597/98 in gleicher Stellung am Pädagogium in Göttingen, wo er vermutlich Anfang September 1598 starb[3]. Nesenus hinterließ einige bei Eitner[4] aufgeführte Werke, darunter ein *Liebgärtlein*[5]. Diese Sammlung, die sicher zu einem Teil in Celle entstanden ist, könnte Johann Jeep die ersten Anregungen zu seinem „Studentengärtlein" gegeben haben. Über das musikalische Repertoire der Celler Hofkapelle ist leider nichts bekannt. Da Jeep später sowohl in Weikersheim als auch in Frankfurt als Organist und Orgelkenner auftritt (s. u.; Gerber a. a. O.), ist als ziemlich sicher anzunehmen, daß er bereits in Celle Orgelunterricht bekommen hat.

Gerber, der von Jeeps Aufenthalten in Göttingen und Celle nichts wußte, zieht einen Aufenthalt in Hannoversch-Münden in Betracht, da Jeep die ersten drei Auflagen seines „Studentengärtleins" Ludolf Fischer aus Münden gewidmet hat. Fischer kann aber Freund der Familie Jeep und, nach dem Tode von Jeeps Vater, Mäzen des jungen Musikers gewesen sein, ohne daß dieser in Hannoversch-Münden die Schule besucht oder überhaupt für länger dort gelebt haben muß.

Als aber hierzwischen sein Herr Vatter todts verfahren / hat er sich weiter nacher Nürnberg vnd Altorff begeben / allwo er in vieler vortrefflicher Männer vnd Professoren Kundschafft / wegen seines wolverhaltens / kommen / als mit Herren D. Ritterhusio, Sauberto, &c. *derer viel so noch im Leben / jhme noch freundlich vnd fleissig zugeschrieben.*

Über Jeeps Aufenthalte in Nürnberg und Altdorf, die sich insgesamt über mehr als zehn Jahre erstreckt haben, gibt es gleichfalls keinerlei aktenmäßige Belege. Da Jeep aus den angegebenen Gründen Celle kaum später als 1599

[1] Freundliche Auskunft durch Herrn Archivrat Karl Schumm.

[2] Anfragen beim Staats- bzw. Stadtarchiv in Bergen blieben unbeantwortet.

[3] Freundliche Auskunft durch Herrn Archivdirektor Dr. W. van Kempen, Göttingen.

[4] *Quellenlexikon* VII, S. 175.

[5] *Liebgärtlein, Darinnen etzliche Teutsche, Liebliche, vnd höfliche Liedlein zu finden, welche nach art der welschen villanellen, in vier Stimmen (beneben einem Baurliedlein mit 5. vnd einem anderen ofzuge mit 8. Stimmen) artlich, auch nach allerley Instrument, gesetzet,* Mühlhausen 1598 (dem Rat der Stadt Hannover gewidmet, Vorrede von Samuel Scernicovius, Konrektor in Göttingen).

verlassen haben kann, muß auch der Tod seines Vaters auf etwa 1598 oder 1599 angesetzt werden. Gerber (a.a.O.) nimmt aus verschiedenen Ursachen an, daß Jeep um oder bald nach 1600 nach Nürnberg gekommen sei. Da man einen kürzeren oder längeren Zwischenaufenthalt Jeeps in seiner Heimatstadt vermuten darf, fügen sich die hypothetischen Angaben über Aufbruch aus Celle (um 1599) und Ankunft in Nürnberg (bald nach 1600) ganz gut aneinander. Was Jeep im einzelnen in Nürnberg und Altdorf getrieben hat, läßt sich nur vermuten. Wahrscheinlich ist der junge Musiker von Hans Leo Haßler angezogen worden, dessen Stern 1601–1604 in Nürnberg leuchtete. Da er nicht unbegütert oder durch Stipendien gefördert worden ist, hat er sich vermutlich, ohne irgendein festes Amt anzunehmen, privaten allgemeinen und musikalischen Studien hingegeben. Auf jeden Fall hat er in den beiden Städten mancherlei Persönlichkeiten des öffentlichen und kulturellen Lebens kennengelernt (siehe Gerber, a.a.O.), u. a. Valentin Haußmann und Johann Andreas Herbst, hat Freunde und Neider gefunden, welch letztere ihm anfangs schwer zu schaffen machten. Auch Haußmann scheint zunächst zu den Neidern gehört zu haben, denn 1607 veröffentlichte er in seiner deutschen Ausgabe von Giovanni Gastoldis „Tricinia" ein Spottgedicht „Jep, Dillentent...", in dem er dem jungen Nebenbuhler Mangel an Vernunft und Beredsamkeit vorwirft: „Drum steht Stillschweigen dem wohl an, der mit Vernunft nicht reden kann." Später scheint sich das Verhältnis gebessert zu haben, denn im zweiten Teil seines „Studentengärtleins" bringt Jeep als letzte Nummer eine tiefempfundene Totenklage auf den inzwischen verstorbenen Haußmann. Herbst vermittelte Jeep, wohl in Erinnerung an die gemeinsame Nürnberger Zeit, später die Stelle des Frankfurter Musikdirektors. In Nürnberg veröffentlichte Jeep seine Hauptwerke, das „Studentengärtlein", das in seinem ersten Teil sieben (1605–1626) und in seinem zweiten Teil drei Auflagen erlebte (1614–1622), die „Geistlichen Psalmen und Kirchengesäng", die 1607 und 1609 vermutlich in zwei Auflagen erschienen, sowie die „Tricinia ... von Laurentio Medico ... mit lustigen deutschen Texten ersetzt", die 1610 und eventuell 1611 in zweiter Auflage herauskamen [1]. In Nürnberg entstand auch das erste bekannte Porträt Jeeps, ein Kupferstich von Heinrich Ullrich, das im Tenorstimmbuch der 4. Auflage des „Studentengärtleins" 1614 (1613?) erschien [2], und das mit einem Fünfzeiler des Conrad Ritterhusius geziert ist, der Jeep als „Brunswigium Orphea" feiert. Ritterhusius, übrigens gebürtiger Braunschweiger, war seit 1591 Professor der Rechte an der Altdorfer Hochschule, 1602/03 Rektor und 1606/07 Prorektor. Er starb 1613. Der genannte Saubertus ist der bekannte Nürnberger Prediger und Stadtbibliothekar Johannes Saubert d. Ä. (1592–1646). Er studierte an der Altdorfer Hochschule,

---

[1] Zum *Studentengärtlein* siehe Gerber, a.a.O., zur Werkbibliographie Brennecke, a.a.O.

[2] Abbildung bei W. Jeep, *Die Familie Jeep*, a.a.O., und bei Gerber, a.a.O.

wurde dort 1609 Bakkalaureus, 1611 Magister und „Poeta laureatus". Seit 1613 lehrte er in Altdorf, bis er 1622 Diakon bei St. Egidien, 1637 Prediger bei St. Sebald und zugleich Stadtbibliothekar in Nürnberg wurde[1].

Von Nürnberg aus hat Jeep mindestens einmal noch seine Heimatstadt aufgesucht. In der Vorrede zur 2. Auflage der dem Rat der Stadt Dransfeld gewidmeten „Geistlichen Psalmen und Kirchengesäng", die am 25. November 1608 in Nürnberg unterzeichnet ist, bedankt er sich „für die vielfeltigen erzeigten Wolthaten" (Stipendium ?) und berichtet, er habe „vor etlichen Jahren . . . Patrios lares visitirt" und bereits damals einzelne seiner geistlichen Sätze vorgeführt. Diese Reise könnte etwa 1604 oder 1605 stattgefunden haben.

Nachgehends / als er ein geraume Zeit daselbsten gewesen / hat er sich vmb etwas mehreers zu versuchen / auch frembde Lande vnnd Nationen besucht / Frankreich / Italien / Venedig &c. besehen:

Wann Jeep nach Frankreich und Italien gereist ist, wie lange und an welchen Orten er sich dort aufgehalten hat und welchen Musikern er eventuell begegnet ist, ist unbekannt. Wenn man annehmen darf, daß er Lorenzo Medici in Italien kennengelernt und dessen Werk nach seiner Rückkehr in Nürnberg veröffentlicht hat (s. o.), dann könnte man die Auslandsreise etwa in den Jahren 1608/09 ansetzen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Jeep den ersten Teil des „Studentengärtleins" und die „Psalmen und Kirchengesäng" vor dem Italienaufenthalt komponiert. Ein unmittelbarer Einfluß der neuen italienischen monodischen Musik läßt sich in diesen Werken jedenfalls nicht feststellen. Im zweiten Teil des „Studentengärtleins" stehen dagegen einige allerdings noch unbezifferte Sätze dem Generalbaßlied bereits recht nahe.

Vnd als er mit Ehr vnd Ruhm wider zu Nürnberg ankommen / ist er zu dem ersten mahl zu Diensten erfordert vnd befördert worden / ohngefehr Anno 1610. als ein Reichstag zu Regenspurg gehalten worden / von dem Hochwolgebornen Grafen vnd Herrn / Herrn Fridrichen / Grafen zu Hohenloh / &c. Zu welchem er sich auff Erforderung nacher Regenspurg begeben / vnnd nach vollendem Reichstage von dannen mit Ihro hochwolgedachten Gnaden nacher Weickersheim kommen / allda er Capellmeister vnd Director der Gräffl. Kirch- vnd Hoff Music worden. Anno 1611. hat er sich in die erste Ehe begeben mit Fraw Barbara / Herrn Georg Herbsts / gewesenen Vogts zu Hollenbach / nachgebliebenen Wittiben / vnd mit derselben 2. Söhn vnd 3. Töchter gezeuget / davon noch eine Tochter im Leben / allhier zugegen / Namens Anna Margaretha. Nach tödtlichem Angang dieser seiner ersten Haußfrawen / hat er sich Anno 1624. 14. Tag vor dem Advent in die ander Ehe begeben / mit Frawen Anna Margarethen / Herrn Leonhard Sturmens / Fürstlichen Brandenburgischen Leib. Secretarij zu Anspach / Seel. hinderlassenen Wittiben / jetzo wider verlassenen betrübten Wittiben / mit welcher er die gantze Zeit bißher in Fried vnd Einigkeit / vnter vnsäglichem grossen Creutz gelebt / ein Sohn vnd 3. Töchter gezeuget / darvon noch eine Tochter / Maria Vrsula im Leben.

---

[1] Freundliche Auskunft durch Staats- und Stadtarchiv Nürnberg; siehe auch O. Brombierstäudl, *Der Hauptprediger Johannes Saubert der Ältere als Bibliothekar in Nürnberg,* Mittlgen. d. Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg, 44. Bd., 1953, S. 371–423.

Hier sind der Witwe Anna Margaretha Jeep, auf die die Angaben der Leichenpredigt jedenfalls zurückgehen, einige falsche Daten unterlaufen. Der Reichstag zu Regensburg fand im Herbst (September–Oktober) 1613 statt. Der Hohenloher Graf war nicht Friedrich, sondern dessen Neffe Georg Friedrich[1]. Am 11. November, dem Tage „St. Martini Episcopi", unterzeichnete Jeep in Weikersheim seinen Anstellungsvertrag, und im Frühjahr 1614 war er noch einmal in Dransfeld, wo er „seines alhier noch habenden Patrimonii halber viell Streit undt Mißhelligkeiten hatte"[2]. Die erste Hochzeit fand am 5. Juli 1614 und die zweite am 16. November 1624 statt. Über die Anstellung in Weikersheim siehe Gerber. Die Berufung ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß eine Schwester von Jeeps Landesherrn die Tante des Grafen Georg Friedrich war und daß sich Jeep auch jetzt noch, nachdem er seine Heimat schon lange verlassen hatte, Braunschweigisch-Lüneburgischer Unterstützung erfreute (s. o.). Falls übrigens die Berufung nach Weikersheim tatsächlich unmittelbar an die Italienreise Jeeps anschließt, müßte diese etwa zwischen 1611 und 1613 stattgefunden haben. Auch dann wäre ein direkter italienischer Einfluß auf den zweiten Teil des „Studentengärtleins" noch möglich.

Von hochwohlgedachter Ihr Excellentz/Graff Fridrichen von Hohenloh/ist er lieb vnd werth gehalten/vnd wegen seiner trewen Dienste auff die fürnehme Kellerey zu Hollenbach versetzt worden/doch daß er zugleich Director der Gräfflichen Capell bleiben solle. Weil er aber wegen grosser Vnsicherheit nur 4. Jahr daselbst verbleiben können/ist er wider gen Hoff berufen/vnd neben der Direction deß Chori Musici, *von seim Gn. Herrn zu dero Gn. geheimbsten Sachen Legationen vnnd andern Geschäfften gebraucht worden/welche er in die 23. Jahr mit solcher Trew vnd dexteritet verwaltet/daß sein hochwolgedachte Excellentz/ihme mit sonderbahren Gnaden jederzeit wolgewogen gewesen.*

Zwar ergeben die vorhandenen Akten kein vollständiges Bild der Weikersheimer Jahre, doch stimmt dieses nicht in jeder Hinsicht mit der Darstellung der Leichenpredigt überein. Allerdings scheint Jeeps Stellung sehr angesehen und sein Leben mindestens in den ersten zehn Jahren seines Aufenthaltes erfolgreich gewesen zu sein. Nach seinen eigenen Worten (bei der Frankfurter Bewerbung 1636) hat er als Kapellmeister und Organist am Hohenloheschen Hof „vor Königen, Churfürsten und Herrn" gewirkt[3]. Die Kapelle verfügte über Instrumentisten und Sänger. In einer Supplication vom 15. Februar 1614[4] erwähnt Jeep ausdrücklich ein Violenensemble und Sänger, dazu die Orgel, die er selber spielte, jedoch nicht bei allen Proben, weil „sichs nicht aller dings woll [schickt], wann daß Instrument täglich zu den Violen gebraucht werden solte, dann des verhindert viel mehr, daß man nicht recht hören kan, welche Stimm in den Violen rein oder nicht rein oder aber welche Personen Ihrer Stimm perfekt oder imperfect seye". Über die Vormittags-

[1] Hier liegt wohl nur eine Namensverwechslung vor.

[2] Siehe Gerber, a. a. O., Anhang II.

[3] C. Valentin, *Gesch. d. Musik in Frankfurt a. M. vom Anf. des 14. bis zum Anf. des 18. Jhs.*, Frankfurt a. M. 1906, S. 156.

[4] Siehe Gerber, a. a. O., Anhang III.

stunden sagt er dort, daß er „selbige Zeit meistentheil gebrauchen muß, zu absetzen und komponieren, auch zu auserwehlung der Motete und anderer Gesänger, welches denn kein unruhiges, sondern ein einsames und stilles Wesen erfordern thut". In den Weikersheimer Akten ist Jeep von 1627 bis 1635 als „Ambts-Keller" (Rentereibeamter) in Hollenbach geführt[1]. Ob er ganz zu Beginn seiner Weikersheimer Dienste schon einmal „nur 4 Jahr" in Hollenbach gewesen, nebenbei aber Leiter der Hofkapelle geblieben ist, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß die Witwe die Biographie ihres verstorbenen Gatten liebevoll ein wenig verschönert und deshalb verschwiegen hat, daß dieser die letzten Weikersheimer Jahre hauptsächlich mit nicht-musikalischen Diensten zugebracht hat. Allerdings veröffentlichte Jeep noch 1629 in Nürnberg sein umfangreichstes Werk, die „Geistlichen Psalmen und Kirchengesänge . . . wie sie . . . zu Weikersheimb . . . zu singen gebräuchlich". Dies ist in seiner Zusammenstellung eine erweiterte Neuauflage von Erasmus Widmanns „Geistlichen Psalmen und Liedern" (1604). Die Sätze sind allerdings bis auf wenige Ausnahmen alle von Jeep. Er hat die Choräle nach seinen eigenen Worten „gantz von newem in Figuralische Stimm gesetzt" und sich beflissen, daß die „Gesänge in contrapuncto simplici verblieben". Seine eigenen Sätze von 1607 bis 1609 fügte er, z. T. verändert, in die neue Sammlung ein und übernahm von Widmann lediglich die von diesem zu Diskantliedern umgearbeiteten Lobwasser-Psalmen, die er neu bearbeitete und um fünf vermehrte. 1631 erschienen die beiden Ausgaben des „Andächtigen Betbüchleins", eine mit „Geistlichen Liedern und Psalmen" in Ulm, die andere ohne diesen Musikteil in Nürnberg. Trotz dieser Produktivität, die ihm seine verschiedenen Dienste ermöglichten, scheint sich Jeep in den letzten Jahren in Weikersheim nicht mehr ganz wohl gefühlt zu haben[1].

Als aber nach der Nördlinger Schlacht/wegen bekanter annoch continuirlichen Veränderung selbiger Graffschafft/er nit allein rein außgeblündert/vmb all seine ehrliche ansehnliche Nahrung kommen/sondern auch in Leibs vnd Lebens Gefahr gerathen/vnnd von den seinigen/wie es in feindlichen einfällen zugeschehen pflegt/zerstrewet worden/hat er sich zu Franckfurt 1. Jahr vnd 3. Wochen im Exilio *auffgehalten/vnd daselbst die Orgel zur Danckbarkeit der Stattschutzes im Thumb geschlagen/vnd darauff auff Hoffnung einer Besserung wider gen Hauß/gezogen. Zur selben Zeit hat der Teutsche Meister zu Mergenthal ihme statliche* Conditiones *angebotten/so er aber der Religion halben nicht* acceptiren *wollen.*

Die Schlacht bei Nördlingen, in der die Schweden vom kaiserlich-bayerisch-spanischen Heer entscheidend geschlagen wurden und die katastrophale Folgen für die protestantische Sache hatte, fand am 6. September 1634 statt. Sie zerstörte den relativen Weikersheimer Frieden endgültig. Wahrscheinlich ist Jeep wenig später nach Frankfurt emigriert, so daß man seinen dortigen

[1] Siehe Gerber, a. a. O.

Aufenthalt etwa von November 1634 bis Dezember 1635 datieren kann. In dieser Zeit entstand das zweite erhaltene Porträt Jeeps, der Kupferstich von Sebastian Furck, dem damals bekanntesten Frankfurter Porträtstecher[1]. Über das Angebot der Deutschmeister war kein Aktenbeleg zu finden[2].

Ein halb Jahr hernach/ist er von der Statt-Franckfurt wegen seines hiebevor erkanten Fleisses vnd guten Willens/zu einem Capellmeister vnd Directori Musices *beruffen worden/von dannen er nach Verfliessung vierthalb Jahren mit guter Manier abgescheiden/in willens seine güter zu Weickersheim wider zu beziehen/vnnd sein zimliches Alter alda zuzubringen/*

Johann Andreas Herbst, der 1636 nach Nürnberg zurückstrebte, nannte Jeep einen „fürtrefflichen Componist und Organist" und „des Capellmeisters oder directoris Chori musici Stell vor andern würdig" und empfahl ihn als seinen Nachfolger. Nach erfolgreicher Probe als Dirigent und Orgelspieler (vermutlich im Herbst 1636) kündigte Jeep in Weikersheim, verpachtete seine liegenden Güter und brach nach Frankfurt auf. Dort trat er seinen Dienst am 30. Januar 1637 an, wie schon Epstein nachgewiesen hat[3]. „Mit guter Manier abgeschieden" ist Jeep dort allerdings keinesfalls. Durch die Ungunst der Zeiten und eigene Krankheit behindert, gelang es ihm nicht, seinen Dienst zur vollen Zufriedenheit der Frankfurter Stadtväter auszuführen, so daß sich diese bald hinter seinem Rücken nach einem Nachfolger umsahen und diesen in Christian Völckel aus Darmstadt fanden (Vertragsabschluß am 28. Januar 1640). Jeep wurde gekündigt, und obwohl er sich in zwei Eingaben (16. und 28. April) über diese „schimpfliche Degradation" beklagte, erreichte er nur, daß man ihm das Gehalt für das laufende Halbjahr weiterzahlte und ihm „abzugshalber" weitere 100 fl. zugestand. Wahrscheinlich hat er Frankfurt bereits im Juli 1640 verlassen. Er kann sich also nur wenig mehr als dreieinhalb Jahre dort aufgehalten haben. Von den für Frankfurt komponierten Werken scheint sich nichts erhalten zu haben.

als aber vnterwegs vnversehens Vnsicherheit entstanden/hat der Hochwohlgeborne Graff vnnd Herr/Herr Johann Ernst/Graff zu Hanaw Müntzenberg etc. Wohlsel. Ihne zu seinem Capellmeister gnädig beruffen vnnd angenommen/wie er dann 2. Jar in der Statt-Kirche allhier die Music geführt vnd geziert/ Collegia Musica *gehalten/vnd andere* actus panegyricos *celebriren helffen. Wie ein gnädig gefallen der Hochwolgeborne Graff vnd Herr/Herr Georg Albrecht/Graff zu Erbach/vnd Herr zu Breuberg/etc. Gräfl. Hanawischer Vormundt/etc. Vnsere auch gnädige Grafen vnnd Herrn von Hanaw die drey Hern Gebrüdere/samptlich ab ihme getragen/vnnd wegen seiner Kunst vnd vnverdrossenes fleisses/ihme mit besondern Gnaden gewogen gewesen/ist männiglich bekant/etc.*

---

[1] Abbildung in MGG, Band VI, Sp. 1825, und bei W. Jeep, *Die Familie Jeep*, a. a. O.

[2] Freundliche Auskunft durch das Deutschordens-Zentralarchiv, Wien, das Hauptstaatsarchiv Stuttgart und das Stadtarchiv Bad Mergentheim.

[3] Über die Frankfurt-Aufenthalte siehe Valentin, a. a. O., und P. Epstein, *Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbst's*, AfMw VI, 1924, S. 87 f.

Wann Jeep nach Hanau gekommen ist und was er dort in der ersten Zeit getrieben hat, ist nicht ganz sicher festzustellen. Nach einem im Marburger Staatsarchiv erhaltenen Brief vom 10. Juli 1641[1] ist anzunehmen, daß er bereits im Juli/August 1640 in Hanau eingetroffen ist. Als Lutheraner hat man es ihm im überwiegend reformierten Hanau nicht ganz leicht gemacht. Zunächst scheint er sein „gegebenes Pfündlein in der Edlen Musik . . . zur erbauung der lieben Jugent" im Schuldienst und bei verschiedenen sonstigen Gelegenheiten angewandt zu haben. Wahrscheinlich hat sich Graf Johann Ernst in Weikersheim nach der Person und den Fähigkeiten Jeeps erkundigt, denn als am 20. Dezember 1641 Graf Georg Friedrich von Hohenlohe ihm zu Weihnachten gratuliert, „recommendirt" er „den alhie [in Hanau] sich ufhaltenden Capellmeister". Nach dieser Empfehlung scheint Jeep im Januar 1642 zum Gräflich Hanauischen Hofkapellmeister berufen worden zu sein. Kurz darauf (am 12. Januar) starb Johann Ernst, der letzte Graf der reformierten Linie Hanau-Münzenberg. Sein Nachfolger wurde Graf Friedrich Casimir aus der lutherischen Linie Hanau-Lichtenberg, für den, da er noch nicht mündig war, zunächst Georg von Fleckenstein, Freiherr zu Dachstuhl, als Vormund regierte, erst nach dessen Tode (31. Januar 1644) Graf Georg Albrecht zu Erbach. Ersterer hat Jeeps Berufung am 12. April 1642 bestätigt, und vermutlich war er es auch, der Jeep das Organistenamt der nach wie vor reformierten Marienkirche übergab, ein bei dem Gegensatz von Reformierten und Lutheranern in Hanau nicht ganz selbstverständlicher Gunstbeweis. Trotz dieser Berufungen und äußerlich ehrenvollen Anstellungen haben die Verhältnisse des großen Krieges Jeep keinesfalls ein angenehmes oder nur sorgenloses Leben gestattet. Die Leichenpredigt hat hier – aus verständlichen Gründen – erheblich übertrieben. Tatsächlich scheint es dem Hofkapellmeister mehrfach am Notwendigsten gefehlt zu haben. 1641 schreibt er, daß ihm „die alimenta und nahrungsmittel schwehr fallen wollen", 1642 und 1643 wurde über Brot-Korn verhandelt, das Jeep versprochen worden war, dessen Beschaffung aber offensichtlich Schwierigkeiten machte. 1642 war Jeep nicht einmal in der Lage, seine Miete zu bezahlen, weswegen ihn sein Hauswirt verklagte. Als Kapellmeister einer vermutlich kaum oder nur kläglich existierenden Hofkapelle, als Organist der Hauptkirche und wohl als Kantor an der Stadtschule hat Jeep die letzten Jahre seines Lebens vermutlich recht bescheiden verbracht. Hin und wieder hat er für Hochzeiten und andere Feierlichkeiten Festkompositionen geschaffen. Bei einer von diesen, dem „Hymnus-Hymenaeus d. i. lieblich und zierlich Hochzeits-Gesang . . . mit 5 Stimmen auf italienische Madrigalen Art", Frankfurt a. M. 1641, hat er, nach Auskunft des Titels, den Generalbaß verwandt. Leider ist keine dieser Kompositionen erhalten.

[1] Freundliche Auskunft von Dr. Ewald Gutbier, Marburg, der auch einige Auszüge aus Hanauer Regierungsprotokollen (des Staatsarchivs Marburg) mitteilte.

Sein Christenthumb betreffend/ist er ein recht Gottsförchtiger Musicus *gewesen/hat mehrertheils liebliche geistliche* Moteten componirt, *Christum vnd sein Wort hertzlich geliebt/gern gehört/vnd daß H. Sacrament deß Hern offt vnd andächtig gebraucht/dienstbar/freundlich vnd gutwillig sich gegen jederman erzeiget/das wol kein Kind auf der gassen vber jhn zu klagen gehabt. Sonsten ist er auch sehr* laborios, *vnverdrossen vnd fleissig in seinen Sachen gewest/hat seine Compositiones mit größtem fleiß mit eygner Hand geschrieben/hette gewiß auch noch schöne* Compositiones *an das Taglicht kommen lassen/besonders weil sein zimlichs Alter ruhig scheinte. Aber weil sein Müh vnd Arbeit nach Gottes willen mit seinem seel. Stündlein zu end vnd außlauffen solte/hat er vergangene etlich wochen sich zimlich vnpäßlich befunden/biß er endlich ohngefehr vor 10. oder 11. Tagen an einem* Catharro suffocativo *gar Bettlägerig worden/der jhme die Brust je mehr vnd mehr eingenommen/so gar/daß jhme der Athem je lenger je schwächer fiel. Vnd wiewol er gern seinen lieben Gott vnd der gnädigen Herrschaft noch lenger gedient hette/so hat er doch auff Erinnerung deß Spruchs* Martini Episc. Domine si adhuc populo tuo sum utilis, non recuso laborem, sin minus, fiat voluntas tua: *sich gäntzlich in den willen Gottes ergeben/vnd zu seinen Seel. abschied bereitet/auff einem Stuhl sitzend seine herrliche hertzliche Beicht vnd* Confession *gethan/seine sündliche Gebrechen beweinet/die Gn. Herrschaft gesegnet/vnnd jederman vmb Verzeihung gebeten/darauff auch also bald das rechte Himlische* Viaticum *deß wahren Leibs und Bluts Jesu Christis mit hertzlicher Begierd vnnd Danckbarkeit von mir empfangen/so geschehen Dienstags den 19.* Novembr. *nach mittag vmb 2. Vhr. Darauff er sich dann gäntzlich der Allmächtigen Vatters-Hand seines Erlösers heimgestelt/vnd selbigen Abend zwischen 5. vnd 6. Vhren/vnter dem Gebet mit gutem Verstand sanfft vnd selig entschlaffen/vnd wie ein Liecht außgangen in dem 63. Jahr seines alters/vnd ist nun der Seelen nach vngezweiffelt zu den 24. Eltesten in die Himlische Music vnd Cantorey versetzet*[1].

---

[1] Über die folgenden Teile des Predigtdrucks siehe S. 102, Anm. 3.

Akustische Untersuchungen an der Compenius-Orgel im Schlosse Frederiksborg bei Kopenhagen

von

WERNER LOTTERMOSER

Im Zuge akustischer Untersuchungen an wertvollen europäischen Orgeln wurde Mitte Juni 1957 die Compenius-Orgel im Schlosse Frederiksborg aufgesucht, um an ihr Messungen ähnlicher Art durchzuführen, wie sie bereits an verschiedenen anderen Orgeln angestellt worden sind[1]. Nach bewährtem Verfahren wurden die Schalldrucke als Maß der Schallstärken und die Klangspektren als Maß der Klangfarben bestimmt; außerdem fanden die Einschwingvorgänge besondere Berücksichtigung.

Kurze Beschreibung der Orgel:

Da schon einige Veröffentlichungen vorwiegend kunstgeschichtlichen Inhalts über die Orgel vorliegen[2], soll einleitend lediglich auf einige wichtige Einzelheiten aufmerksam gemacht werden.

Die Orgel wurde im Jahre 1610 von dem hochberühmten Orgelmacher Esaias Compenius (1560–1617) als Kammerinstrument für den Herzog von Braunschweig-Lüneburg gebaut. Nach dessen Tod schenkte seine Witwe das kostbare Werk ihrem musikverständigen Bruder Christian IV. von Dänemark. Während der Aufstellung im Schlosse Frederiksborg verstarb Compenius und wurde dort begraben.

Die Orgel selbst ist in einem reich geschnitzten Schrank untergebracht (Abb. 1). Beim Öffnen von zwei Flügeltüren erblickt man den dreigeteilten Prospekt mit 45 Pfeifen von Kleinprinzipal 4' des Oberwerks, welche mit Elfenbein belegt sind und geschnitzte Ebenholzlabien besitzen. Darunter sind

---

[1] W. Lottermoser, *Akust. Untersuchungen an alten und neuen Orgeln,* in: *Klangstruktur der Musik,* Berlin 1955; ders., *Akust. Untersuchungen an der A. Silbermann-Orgel von Ebersmünster,* AfMw XI, 1954.

[2] J. Wörsching, *Die Compenius-Orgel auf Schloß Frederiksborg,* Mainz 1946; N. Früs, *Orgelbygning i Danmark,* Kopenhagen 1949, S. 31 ff.; Th. Schneider, *Die Orgelbauerfamilie Compenius,* AfMf II, 1937; J. Laumann (Organist zu Frederiksborg), *Compenius-Oregelet i Frederiksborg Slotskirke,* Hilleröd 1955.

die Pfeifen von Rankett 16' des Oberwerks aufgestellt, welche aus Buchsbaum gefertigt und ebenfalls mit Ebenholzverzierungen geschmückt sind.

Alle Klaviaturen haben die diatonische große Oktave mit B und H: C,D, E,F,G,A,B,H,c . . . Die Registerzüge tragen plastische Köpfe aus Silber und befinden sich in Reihen, links, rechts und oberhalb der Manuale. Das Pedal kann wie eine Schublade bei Nichtgebrauch in das Werk geschoben werden.

Die Orgel besitzt Schleifladen mit mechanischer Traktur. Der Winddruck beträgt 55 mmWS. Einzigartig ist, daß alle Pfeifen aus Holz gefertigt sind, dessen Einfluß auf die Tongebung weiter unten besprochen wird. Das a' steht um einen Halbton höher als 440 Hz. Die Stimmung ist noch unversehrt mitteltönig, so daß die 8 reinen großen Terzen in der Oktave und die Wolfsquinte as-es zu hören sind.

In seinem *Syntagma musicum* erwähnt Praetorius diese Orgel mehrfach[1]. Er schreibt, daß er bei ihrem Bau öfters zugegen war und rühmt ihren „frembden, sanfften und subtilen" Klang. So findet man in der Disposition eine ganze Reihe vorwiegend zarter Stimmen. Gruppiert man diese nach ihrer Bauart, so hat man im Oberwerk (OW) 2 Prinzipale, 6 Gedackte bzw. Flöten und 1 Zunge. Im Unterwerk (UW) sind 1 Prinzipal, 1 Zimbel und 5 Gedackte bzw. Flöten sowie 3 Zungen vorgesehen. Im Pedal (P) sind 6 Gedackte bzw. Flöten und 3 Zungen vorhanden. Erstaunlich ist, daß in den Manualen ebensoviel Register disponiert sind wie im Pedal. Dieses ist, wie die Stimmenauswahl zeigt, keineswegs nur Baßklavier, sondern genau so wie die Manuale zur Melodieführung geeignet. In allen Werken finden wir eine Reihe vorwiegend voller, weicher Register in Oktav- und Quintlagen, deren Kombinationen aus Gründen der Intensität und des Spektrums von vielfältiger Art sind. Ihnen gegenüber stehen die typischen und farbigen Zungenregister, passend sowohl zur Füllung der Plena wie besonders zur Übernahme solistischer Aufgaben.

Einfluß des Materials auf den Klang:

Die Verwendung von Holz als Pfeifenmaterial hat, wie wir uns heute vorstellen[2], bestimmte Einflüsse auf die Tongebung. Während Metalle eine relativ geringe innere Dämpfung besitzen, weswegen die Eigentöne des Metallrohrs leicht durch das Anblasgeräusch angeregt werden, besitzen die aus Holz gefertigten Pfeifen stärker gedämpfte und daher weniger auffallende Eigentöne. Solche Eigentöne des Materials sind meist nicht von derselben Frequenz wie die natürlichen Eigentöne der Luftsäule und liegen zu diesen unharmonisch. Sind sie sehr kräftig, so bewirken sie eine Rauhigkeit, wie man es bei Kupfer oder Aluminium beobachten kann. Bei Holzpfeifen treten

---

[1] M. Praetorius, *Syntagma Musicum II, De Organographia,* Faksimile-Nachdruck, hg. v. W. Gurlitt, Kassel und New York 1958.

[2] Siehe die S. 113, Anm. 1, genannte Arbeit des Vrf.s von 1955.

praktisch nur die harmonischen Teilschwingungen der Luftsäule auf, die Eigentöne des Materials werden kaum abgestrahlt. Die Tongebung der Holzpfeife ist daher besonders ruhig und klar, ohne unharmonische Beimischungen, besonders wenn wie hier die Pfeifen äußerst sorgfältig gebaut sind und mit niedrigem Winddruck angeblasen werden.

Disposition der Compenius-Orgel zu Frederiksborg
Insgesamt 27 klingende Stimmen

Oberwerk

1. Prinzipal 8'
2. Klein Prinzipal 4'
3. Gedacktflöte 8'
4. Gemshorn oder kleine Viole 4'
5. Nachthorn 4'
6. Blockpfeife 4'
7. Gedacktquint 2⅔'
8. Supergedacktflöte 2'
9. Rankett 16'

Unterwerk

1. Quintadena 8'
2. Kleine Gedacktflöte 4'
3. Super Gemshörnlein 2'
4. Nasat 1½'
5. Zimbel (repetiert) 1-fach ¼'
6. Prinzipal Diskant (ab f^0) 4'
7. Blockpfeife Diskant (ab f^0) 4'
8. Krummhorn 8'
9. Geigendregal 4'

Pedal

1. Großer Gedacktflöten-Baß 16'
2. Gemshorn-Baß 8'
3. Quintaden-Baß 8'
4. Querflöten-Baß 4'
5. Nachthorn-Baß 2'
6. Bauerflöten-Baß 1'
7. Sordunen-Baß 16
8. Dulcian-Baß 8'
9. Jungfrauenregal-Baß 4'

Nebenregister

1. Tremulant im Manual
2. Tremulant (Großer Bock) im Pedal
3. Sackpfeife
4. Kleinhümelchen
5. Manualkoppel

Meßmethode:

Alle Klänge wurden auf Tonband aufgenommen. Das Mikrophon befand sich auf der Chorbrüstung seitlich in etwa 4 bis 5 m Abstand von der Orgel. Da diese ungewöhnlich weit hinten auf der Empore aufgestellt ist und der Störpegel im Raum durch Verkehrsgeräusche relativ hoch war, wurde darauf verzichtet, Messungen im sonst üblichen Abstand von 12 m durchzuführen. Um den Vergleich mit den früheren Untersuchungen zu ermöglichen, lassen sich die Schalldruckwerte auf die Entfernung von 12 m extrapolieren, wobei die Nachhallzeiten und die Raumgröße zu berücksichtigen sind.

Wie üblich wurden von den einzelnen Klängen und den Plena zur Vermeidung stehender Wellen jeweils drei benachbarte Tasten gedrückt [1] und folgende Klänge registriert: CDE, FGA, ABH, $c^0cis^0d^0$, $dis^0e^0f^0$ usw. bis $a^2b^2h^2$. Bei der Auswertung wurden die ermittelten Werte durch Division durch $\sqrt{3}$ auf den Betrag einer Taste reduziert.

[1] E. Thienhaus und W. Willms, Musik u. Kirche V, 1933, S. 199.

Meßergebnisse:

a) Schalldrucke

Als Maß der Schallstärke wird üblicherweise der Schalldruck benutzt, der in μbar = dyn/cm^2 zu messen ist. Der Vereinfachung wegen wurden die Schalldruckwerte in die jeweiligen Spektren der Tasten c'cis'd' (Abb. 2) mit eingetragen. Der Verlauf der Schalldrucke längs der Klaviatur soll im Folgenden bei einigen Registern beschrieben werden. Im allgemeinen werden die Schalldrucke mit wachsender Grundtonhöhe geringer, so bei Gedacktflöte 4' (OW): 2,7 bis 0,16 μb, oder bei Quintade 8' (UW): 1, 4 bis 0,17 μb. Wenn die Schalldrucke in allen Lagen ungefähr gleich groß bleiben, so bedeutet das meist, daß die Mensur nach hohen Frequenzen hin relativ weiter wird (Gemshorn 4' (OW), Bauernflöte 1' (P). Pfeifen enger Mensur liefern bei gleicher Grundtonhöhe geringere Schalldrucke (Nachthorn 4') als solche weiter Mensur (Blockpfeife 4'). Die Abstrahlung kleiner Pfeifen hoher Frequenz (Zimbel u. ä.) wird durch die Gehäusewände und die davorstehenden Pfeifen stärker behindert als die der Pfeifen tiefer Frequenzlage. Besonders bevorzugt sind daher Prinzipal 4' und Rankett 16' des Prospekts.

Berechnet man die Schalldruck-Dynamik der Orgel aus dem stärksten und dem schwächsten Register, so erhält man 7 μbar bei Gedacktflötenbaß zu 0,07 μb bei Zimbel, also 100 : 1, was 40 dB entspricht.

Bemerkenswert sind auch die Beträge der Plena, die im OW zwischen 4,5 und 1,6, im UW zwischen 1,2 und 0,36 und im Pedal zwischen 2,0 und 4,2 μb liegen. Das UW ist also leiser als das OW und P. So ist auch der Prinzipal 4' des UW leiser als der des OW und auch weniger laut als der Prinzipal 8' des OW. Man findet unter den Registern nicht zwei, bei welchen diesselben Schalldruckbeträge auftreten, obwohl sich alle in dem obengenannten Bereich der Dynamik befinden. Dadurch ergeben sich aber eine große Zahl verschiedener Kombinationsmöglichkeiten, die sich alle voneinander unterscheiden, in sich außerdem wegen der klaren Tongebung völlig verschmelzen.

Innerhalb des Dynamikbereichs der Labiale liegen auch die Zungenpfeifen der Orgel, alle wieder auf verschiedenen Niveaus und in verschiedener Fußlage. Am stärksten unter ihnen das Rankett des OW. Der Sordunbaß hat einen Pegel zwischen 0,75 und 1,2 μb. Die anderen Baßzungen ordnen sich stufenweise darunter an: Dulzianbaß bei 0,8 und Jungfernregalbaß bei 0,6 μb. Es fällt auf, daß die Zungenregister über die Klaviatur fast gleichbleibende Schalldrucke liefern, nur die Manualzungen fallen in der zweigestrichenen Oktave ab.

b) Klangspektren

Abb. 2 zeigt die Klangspektren bei den Tasten c'cis'd' der verschiedenen Register. Aus dem Klanggemisch der drei benachbarten Tasten wurde aus der Suchtonanalyse jeweils der stärkste Oberton der Dreiergruppe einge-

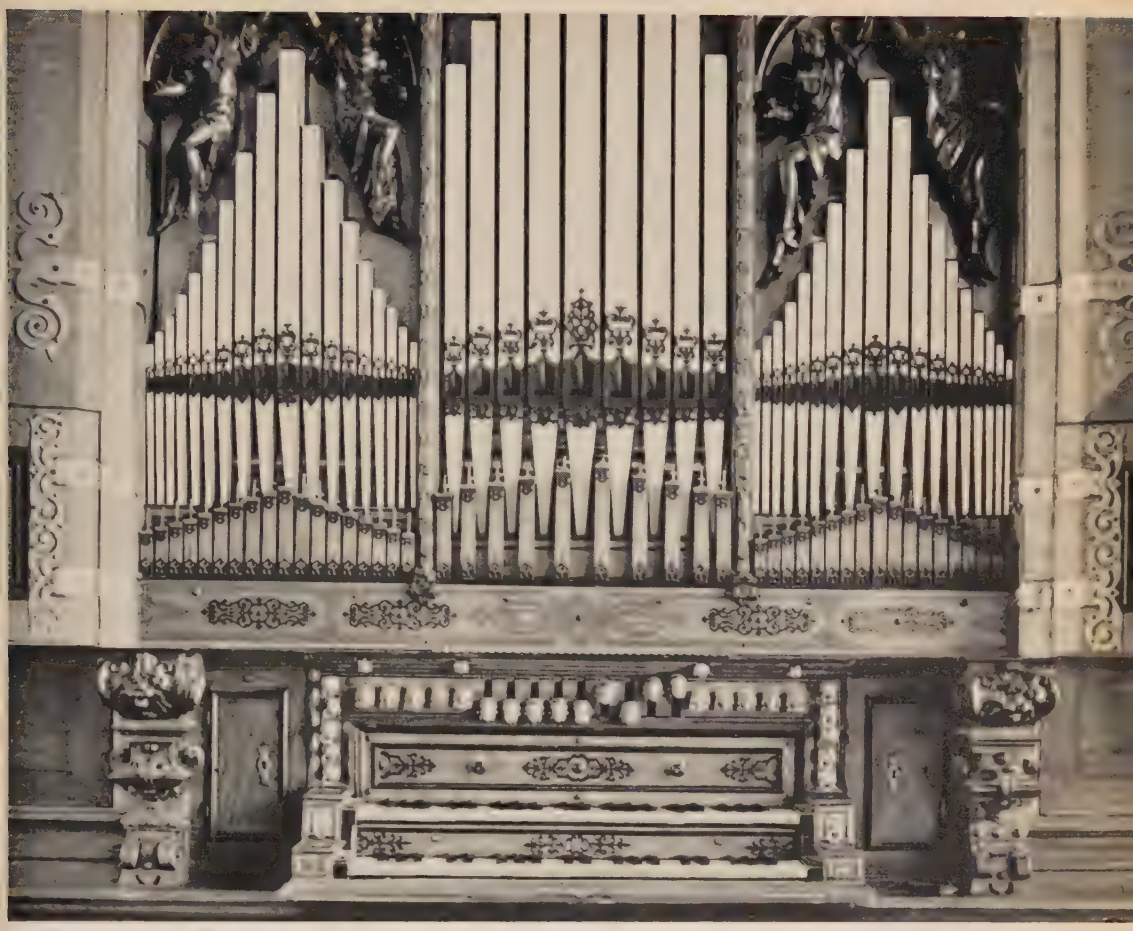


Abb. 1: Prospekt und Klaviatur der Compenius-Orgel im Schlosse Frederiksborg bei Kopenhagen.

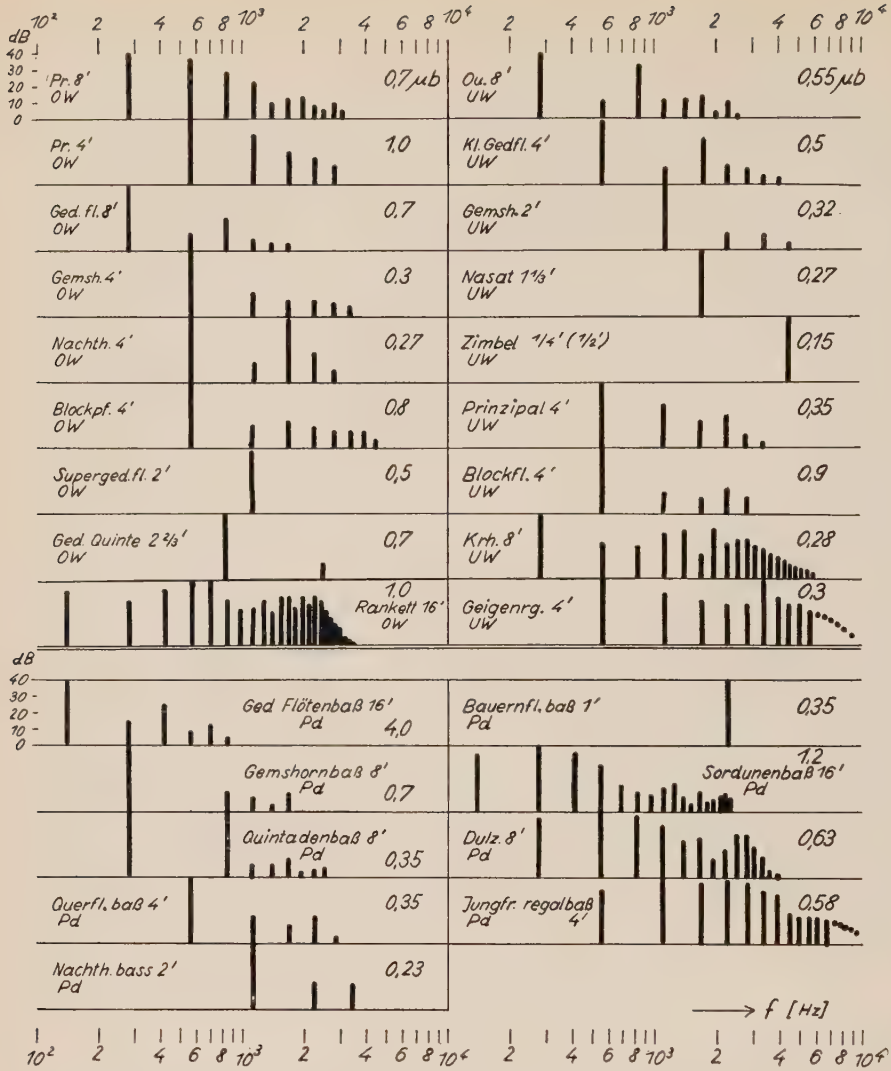


Abb. 2: Klangspektren der Register von der Compenius-Orgel bei der Taste c'.
Abszisse: Frequenz, logarithmisch aufgetragen.
Ordinate: Amplitude der Teiltöne, logarithmisch aufgetragen.
Jeweils rechts: Schalldruck in μbar.

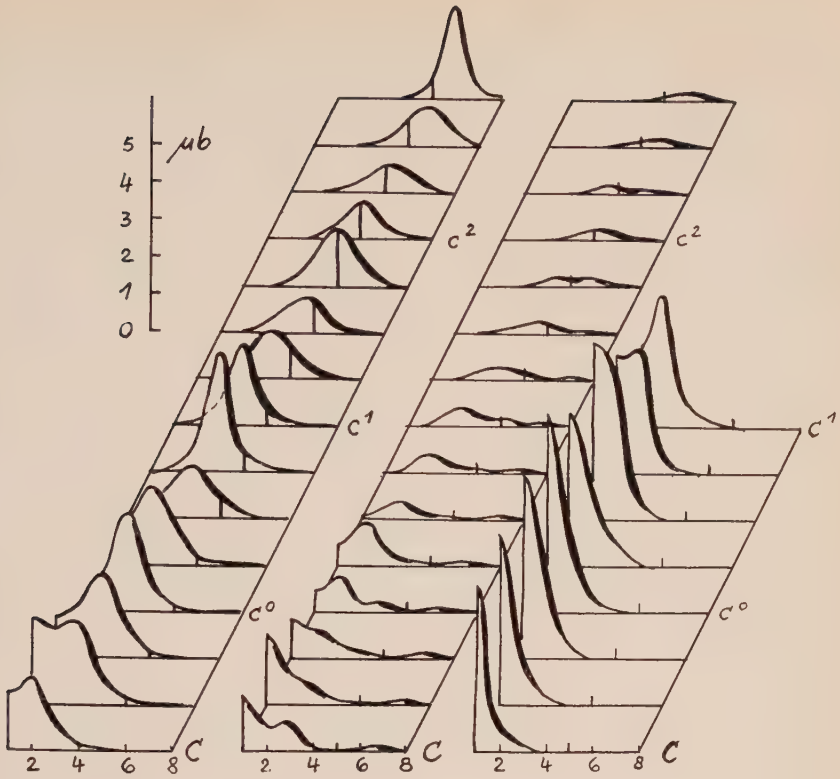


Abb. 3: Oktavsiebanalysen der Plena der Compenius-Orgel.
Abszisse: Frequenz = Oktavsiebmitten (s. S. 113, Anm. 1);
Ordinate: Amplitude, linear in µbar, in den Oktavbereichen.
Schräg nach oben: Klaviaturen.
Im OW: Prinzipal 8', 4', Supergedacktflöte 2';
im UW: Quintade 8', Prinzipal 4', Zimbel 1/4';
im P: Gedacktflöten-Baß 16', Gemshorn-Baß 8', Querflöten-Baß 4'.

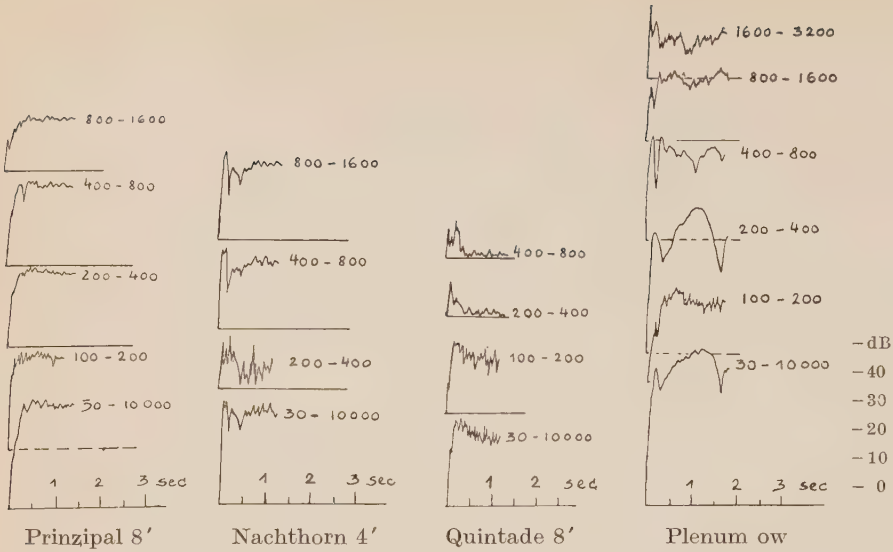


Abb. 4: Ansprache (zeitlicher Amplitudenverlauf logarithmisch) beim Anschlag der Taste C der Compensius-Orgel, gemessen in Oktavbereichen.

tragen. Der überhaupt lauteste Teilton wurde immer gleich 40 dB (entspricht 100 : 1) gesetzt. Bei allen Labialstimmen sind trotz relativ geringer Durchmessermensuren die Grundtöne die stärksten Teiltöne, weswegen die Klänge der Labialpfeifen durchweg „voll" klingen. Die verschiedenen Pfeifenarten unterscheiden sich je nach Mensur durch ihren Obertongehalt [1]. Es gibt solche die nur den Grundton abstrahlen, wie der 2' des OW, der 1⅓' und ½' des UW und der 1' des Pedals. Derartige Töne werden durch weitmensurierte Pfeifen hervorgerufen. Bei den eng gebauten Prinzipalen treten die Oktaven mit schwächeren Teiltönen hervor, was diese Klänge heller und kräftiger erscheinen läßt. Bei dem etwas weiter gebauten Kl-Prinzipal 4' des OW ist die Oktave weniger intensiv. Die Nachthörner 4' und 2' haben weite Mensur aber schmales Labium und niedrigen Aufschnitt. Ihre Schallstärke ist daher gering. Bemerkenswert ist das Hervortreten der Duodezime bei 4', woraus man auf eine gedackte Pfeife schließt. Die Blockflöten besitzen ebenfalls eine weite Mensur, doch ist ihre Schallstärke vermutlich infolge breiteren Labiums größer. Sie wirken „rund" und wirklich flötend. Enge Gedacktstimmen sind die Quintaden, bei denen die Duodezime stark hervortritt und den typisch „quintigen" Charakter hervorruft. Die Gemshörner sind besonders eng gebaut, doch besitzen sie ein nur schmales Labium, weswegen auch hier die Grundtöne vorherrschen, allerdings eine ganze Reihe höherer Teiltöne auftreten, welche dem Klang etwas „zart Streichendes" mitteilen.

Von großer Eigenart sind die Zungenregister. Sie besitzen infolge ihrer Konstruktion (kurzer Becher mit kleinen Schallaustrittsöffnungen) deutlich ausgebildete Formanten, welche die Klänge charakteristisch färben. Das Rankett hat bei 500 bis 600 Hz ein Maximum, schwächere Maxima im Näselbereich und um 2300 Hz. So erinnert der Klang an den schnarrend und nasal gesungenen Diphtong „ö" bis „ä". Die Zungenpfeifen des Unterwerks besitzen relativ starke Grundtöne, so daß diese Klänge voller wirken. Das Krummhorn ist wie üblich mit zylindrischen Bechern gebaut, die sich am Ende etwas erweitern. Sein Klang wirkt klarinettenartig wie nasales „ä", das Geigenregal leiser aber geigenähnlich hellstreichend. Im Pedal überwiegen bei Sordunenbaß die Teiltöne niedriger Ordnung, daneben treten schwächere, höhere Formanten auf, wodurch die Stimme eine kräftig und dunkel „brummende" Tongebung bekommt. Dulzian wirkt durch stärkere Teiltöne niedriger Ordnung ebenfalls stark, in der Mittellage etwas gedeckt, hat aber ein deutlich aufhellendes Maximum im Bereich des oberen „e"-Formanten. Der Jungfrauenregalbaß hat starke Teiltöne 2., 3., 4. und 5. Ordnung und klingt daher hell wie „ö".

---

[1] Die Angaben über die Mensuren der Pfeifen wurden der oben angegebenen Arbeit von Th. Schneider entnommen. Über die Abhängigkeit von Mensur und Spektrum siehe besonders F. Ingerslev und W. Frobenius, in: Transact. Danish Acad. Techn. Sc. I, 1947.

Zur Charakterisierung von Orgeln allgemein sind die Plena der einzelnen Werke von besonderer Wichtigkeit. Oktavsiebanalysen haben sich in der Form perspektivischer Darstellung bewährt[1], so daß auch die vorliegende Orgel in einem solchen Diagramm gezeigt werden soll (Abb. 3). Der Vergleich mit den bisher veröffentlichten Diagrammen ist besonders aufschlußreich. Wie nach Kenntnis der Linienspektren zu erwarten war, fehlen höhere Maxima, die sonst durch Mixturen o. ä. hervorgerufen werden. Die Intensität konzentriert sich auf die Partialtöne 1. und 2. Ordnung, wodurch der subjektive Eindruck der „Weichheit und Fülle" bestätigt wird. Das Unterwerk ist deutlich leiser, man erkennt kleine Erhebungen in höheren Frequenzlagen, welche auf die Zimbel zurückgehen. In der Tat hebt sich diese mit dem ¼' anfangende, aber immer wieder repetierende Stimme deutlich aus dem Plenum hervor. Im Pedal herrscht der Einfluß des starken 16' vor, die Aufhellung durch 8' und 4' bleibt gering. Wenn noch 2' und 1' hinzugezogen worden wäre, bekäme man ein Anwachsen der Intensität in höheren Frequenzbereichen, doch keine Formantbildung. So sieht man deutlich, daß diese Orgel eine Farbigkeit im Sinne des späteren Barock noch nicht besitzt und, wie einleitend erwähnt wurde, nicht einmal haben sollte. Ihre Vorzüge liegen, wie die Messungen zeigen, in anderer Richtung.

c) Einschwingvorgänge

Eine ganz wesentliche Komponente des Orgelklangs ist seine Ansprache, worunter man die Vorgänge, welche dem stationären Klang vorangehen, versteht. Man hat gelernt[2], daß sich die Schleifladenorgel von denen anderer Systeme durch besondere Ansprechvorgänge auszeichnet. Sie sind dadurch charakterisiert, daß bei dieser Art von Lade, auf der alle Pfeifen verschiedener Fußlage, die zu einer Taste gehören, auf derselben Kanzelle stehen, das Einschwingen plötzlicher erfolgt und daß die Pfeifen sich untereinander koppeln und mitnehmen. Beim Anschlagen des Plenums sprechen zunächst die kleinen Pfeifen mit nahezu voller Amplitude an, weil zu deren Erregung weniger Energie benötigt wird. Diese nehmen aber die größeren, harmonisch zu ihnen gestimmten Pfeifen mit, so daß auch diese schneller einschwingen, als wenn sie ganz für sich stünden.

Diese Erscheinungen lassen sich bei der Compenius-Orgel in großer Deutlichkeit nachweisen und bilden ein wesentliches Merkmal für die Klangschönheit des Werkes. Das artikulierte Einsetzen des Klanges wirkt auf die Zuhörer ungemein und verdeutlicht bei schnellen Figuren die Erkennung der einzelnen Klänge.

Um solche kurzablaufende Vorgänge meßtechnisch zu erfassen, benutzt man im allgemeinen die Oktavsieb-Oszillographie[3]. Man spielt den auf Ton-

---

[1] Vgl. die S. 113, Anm. 1, genannte Literatur.

[2] Siehe ebenda.

[3] F. Trendelenburg, E. Thienhaus und E. Franz, in: Akust. Ztschr. I, 1936, S. 59; III, 1938, S. 7.

band befindlichen Klangeinsatz mehrere Male über verschiedene Oktavsiebe ab und registriert die Entwicklung der Amplituden mit Hilfe eines Oszillographen. Man kann auch zur Registrierung einen logarithmischen Schnellpegelschreiber[1] verwenden, dessen Schreibgeschwindigkeit hoch genug ist, den Intensitätsverlauf richtig wiederzugeben. In der Abb. 4 sind solche Aufnahmen zu sehen. Bei Prinzipal 8' erkennt man bei 400 bis 800 Hz ein Anschwingen über ein kurzzeitiges Maximum, im übrigen verläuft die Amplitudenzunahme stetig. Anders ist es dagegen bei Nachthorn 4', wo sehr deutlich kurzzeitige Vorläufertöne höherer Intensität nach dem Anschlag der Taste auftreten. Auch Quintade 8' zeigt zwischen 200 und 800 Hz impulsartige Intensitätsspitzen, ehe der stationäre Klang erreicht ist. Sehr auffallend ist auch der zeitliche Verlauf bei dem Plenum des OW. Im unteren Bereich 100 bis 200 Hz entwickelt sich zwar die Amplitude etwa kontinuierlich, doch in den höheren Oktaven sind Anfangsspitzen zu sehen. Im höchsten Bereich bei 1600 bis 3200 Hz ist der Anstieg äußerst steil, doch nimmt danach die Amplitude rasch bis auf einen kleinen stationären Wert ab.

So wird deutlich, wie lebendig die Einschwingvorgänge bei dieser Orgel verlaufen. Phänomene solcher Art treten nur dann auf, wenn die Pfeifen keine oder wenig Kernstiche besitzen. Diese bewirken, daß die anfänglichen Intensitätsspitzen verschwinden und die Amplituden der Teiltöne lediglich kontinuierlich zunehmen. Der subjektive Eindruck eines derartigen Klangbeginns ist weniger präzis; er wirkt nicht angestoßen bzw. artikuliert sondern angehaucht. Glücklicherweise ist an den Holzpfeifen der Compenius-Orgel kein Eingriff in dieser Richtung vorgenommen worden, so daß man das Ansprechen genau so hört, wie es Compenius gewünscht hat.

Die untersuchte Orgel stellt ein vorzügliches Objekt für die akustische Erforschung von Klängen des beginnenden 17. Jahrhunderts dar. Die Sicherheit, daß alle gemessenen Werte nahezu die gleichen wie nach der Aufstellung des Instruments sind, verleiht den Meßergebnissen im Rahmen der akustischen Orgeluntersuchung eine besondere Bedeutung[2].

---

[1] Brüel und Kjaer, Naerum/Kopenhagen. Vgl. Technical Review 1954, H. 1, u. 1957, H. 2; s. a. W. Lottermoser, AfMw IX, 1952, S. 148.

[2] Für die Anregung zu der Untersuchung bin ich Herrn Prof. D. Dr. W. Gurlitt außerordentlich dankbar. Bei den Messungen unterstützten mich freundlichst Herr Schloßhauptmann Oberst Wulff und Herr J. Laumann, Organist der Compenius-Orgel. Herr Ing. E. Benzon von den Orgelbauwerkstätten Frobenius u. Co., Kopenhagen, hat die Orgel vor der Messung gestimmt und überholt. Herr Prof. Dr. M. Grützmacher stellte seine Mitarbeit und seinen Kraftwagen zur Verfügung. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft übernahm die Reisekosten im Rahmen des Schwerpunktprogrammes Akustik. Allen Genannten möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Die Verfasser der Beiträge

Heinrich Besseler. Geboren 1900 in Dortmund-Hörde, aufgewachsen in Düsseldorf; studierte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt, in Wien bei Wilhelm Fischer und in Göttingen bei Friedrich Ludwig; 1923 Dr. phil. Freiburg i. Br.; habilitierte sich dort 1925. Nach Lehrtätigkeit als Privatdozent 1928 planmäßiger Extraordinarius an der Universität Heidelberg, 1949 Ordinarius und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Jena, 1957 der Universität Leipzig, seit 1955 ordentliches Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Leipzig.

Ursula Aarburg. Geboren 1924 in Lübeck; studierte Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt/Main bei Helmut Osthoff uud Friedrich Gennrich; 1946 Dr. phil. Frankfurt/Main. 1950–1956 Wissenschaftliche Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt/Main.

Klaus Wolfgang Niemöller. Geboren 1929 in Gelsenkirchen; studierte Musikwissenschaft an der Universität Köln bei Karl Gustav Fellerer, Willi Kahl und Marius Schneider; 1955 Dr. phil. Köln. 1955–56 Studienaufenthalte in Rom und Paris; im Sommer 1956 Assistent am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br.; seit Herbst 1956 in Köln Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Kurt Gudewill. Geboren 1911 in Itzehoe/Holstein; studierte Musikwissenschaft an der Universität Berlin bei Arnold Schering und Friedrich Blume und an der Universität Hamburg bei Walther Vetter und Wilhelm Heinitz; 1935 Dr. phil. Hamburg. Seit 1936 Lektor für Musik an der Universität Kiel und Assistent am dortigen Musikwissenschaftlichen Institut; habilitierte sich 1944 an der Universität Kiel und wurde 1945 zum Dozenten, 1952 zum außerplanmäßigen Professor für Musikwissenschaft ernannt.

Walther Dürr. Geboren 1932 in Berlin; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Berlin und Tübingen bei Walter Gerstenberg; 1956 Dr. phil. Tübingen. 1956/57 Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Bologna, seit 1957 Lektor an der Universität Bologna.

Wilfried Brennecke. Geboren 1926 in Flensburg; studierte Musikwissenschaft an der Universität Kiel bei Friedrich Blume, Hans Albrecht, Anna Amalie Abert und Kurt Gudewill, 1949 Studienaufenthalt in Regensburg; 1952 Dr. phil. Kiel. Dann Mitarbeiter des Bärenreiter-Verlags Kassel; seit 1958 Schriftleiter der von Friedrich Blume herausgegebenen Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart".

Werner Lottermoser. Geboren 1909 in Dresden; studierte Physik in Dresden, Kiel und Tübingen. Seit 1934 tätig am Institut für Orgel-, Glockenwesen und Raumakustik an der Technischen Hochschule Berlin (Leiter J. Biehle). 1935 Dr. phil. Berlin. Seit 1936 Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt Berlin; seit 1945 am Physikalischen Institut der Universität Tübingen; seit 1952 Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig; 1953 Regierungsrat, 1957 Oberregierungsrat ebenda.

Das „Opusculum bipartitum“ des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613)*

von

FRITZ FELDMANN

Die Kompositionslehren des 16. und 17. Jahrhunderts tragen bekanntlich – losgelöst von der *musica speculativa* und *musica practica* – zu einem großen Teil die Bezeichnung *musica poetica*. Hierin beginnt der Hamburger Listenius eine lange Traditionsreihe [1], die Heinrich Faber mit seiner nur handschriftlich erhaltenen *musica poetica* vom Jahre 1548 fortsetzt und die noch 1643 im Werktitel von J. A. Herbsts *Compendium Melopoeticum* erscheint [2]. Die besondere Prägung, die Joachim Burmeister dieser Tradition durch eine besonders enge Bindung an die sprachliche Rhetorik gab, wurde von M. Ruhnke in umfassender Spezialstudie näher beleuchtet [3]. Anders liegt es bei den wenig jüngeren *Musices poeticae praeceptiones* des Johannes Nucius, der schon darum eine ähnlich umfassende Monographie wie Burmeister verdiente, weil er nicht nur Theoretiker, sondern auch ein hervorragender Komponist war [4]. Bleibt also hier noch eine empfindliche Lücke offen, so ist die Fortsetzung der deutschen Kompositionslehren nach Burmeister und Nucius bis zu Kirchers *Musurgia Universalis* und dem schon genannten Herbst besonders dunkel.

Am meisten hat nach Unger [5] A. Schmitz – von J. G. Walther her – auf die Vermittlerrolle des Thuringus hingewiesen und ihn, neben Ahle, Bernhard und Janowka, als Hauptquelle für die Figurenlehre des Lexikon-Verfassers Walther

---

* Die vorliegende Studie ist meinem verehrten Lehrer ARNOLD SCHMITZ zu seinem 65. Geburtstag (11. 7.) gewidmet.

[1] Vgl. W. GURLITT, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts,* Kongreß-Bericht Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 109.

[2] Vgl. H. H. EGGEBRECHT, *Zum Wort-Ton-Verhältnis bei J. A. Herbst,* Kongreß-Bericht Hamburg 1956, Kassel 1957, S. 77 ff.

[3] M. RUHNKE, *Joachim Burmeister,* Kassel 1955, im folgenden abgekürzt: Rk.

[4] F. FELDMANN, *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen,* Deutsches Jb. d. Musikwiss. für 1956, hg. v. W. VETTER, Leipzig 1957, S. 39 ff.

[5] H. H. UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jh.,* Würzburg 1941.

genannt[1]. Schon von hier aus gesehen dürfte eine Betrachtung der Kompositionslehre angebracht sein.

Wenig wissen wir von dem aus Fürstenberg im Mecklenburgischen stammenden Verfasser, der sich 1625 Studiosus und zugleich P[oeta] L[aureatus] C[aesareus] nennt und im Anagramm des Joh. Michael aus der Uckermark „Doctissimus Juvenis vir" genannt wird. Wohl klingen die Nöte des 30jährigen Krieges im Vorwort an, wo über die „haeretici" und die von Süden kommenden Soldaten geklagt sowie der Vorwurf abgewehrt wird, daß man in dieser schlimmen Zeit keine Musik brauche. Von dieser gegenüber der friedlichen Epoche Burmeisters so veränderten Lage abgesehen, lassen die Epigramme Georg und Anton Burmeisters – beides Brüder Joachims – enge Beziehungen zu dem Rostocker Musicus poeticus, der ja damals noch am Leben war, vermuten[2]. Neben dem Kantor und Konrektor (den Brüdern Burmeisters) ist, ihnen voran, auch der Rektor der Lüneburger Michaelisschule, M. Fridericus Dedekindus, des Euricius Bruder[3], in der Reihe der Epigramm-Verfasser vertreten. Die Bindung an die berühmte Lüneburger Schule könnte kaum stärker betont sein: Mit Lobsprüchen der drei wichtigsten Lehrer Lüneburgs begleitet also der Mecklenburger „S. S. Theol. et Lib. Art. Studiosus et P. L. C." sein *Opusculum Bipartitum*. Die besonders unterstrichene Zweiteilung *I. De tonis sive modis, II. De componendi regulis* stellt sofort die *dispositio* des Werks zur Debatte. Zunächst fällt auf, daß die anfangs hervorgehobene *musica poetica*-Tradition hier im Werktitel fehlt. Das ist aber auch bei den anderen Kompositionslehren des gleichen Zeitraums der Fall: bei der *Synopsis Musica* Johann Crügers vom Jahre 1630 und der höchst interessanten, demnächst gesondert zu betrachtenden *Architectonice Musices Vniversalis* von Wolfgang Schoensleder (1631). Da nun aber schon die *Melopoiia* des Calvisius zu dem weniger geläufigen Haupttitel hinzufügt: „quam vulgo Musicam poeticam vocant", dürfte das „varietas"-Streben die Bildung neuartiger Titel veranlaßt haben. So wird es wohl auch bei Thuringus gewesen sein; ist doch der II. Teil des *opusculum* in den Kapitelüberschriften deutlich als *musica poetica* gekennzeichnet. Aber das Schwergewicht muß für den Autor auf der Zweiteilung und der Vorschaltung des I. Teils „Über die Kirchentonarten" gelegen haben.

---

[1] A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, AfMw IX, 1952, S. 79 ff., bes. S. 96, im folgenden abgekürzt zitiert: Schmitz, *Walther*. Es sei auch hier darauf hingewiesen, daß Thuringus nicht in den *Praecepta* (1708), wohl aber ausgiebig im *Lexicon* (1732) von Walther zitiert wird. Vgl. auch H. H. Eggebrecht, *Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien*, AMl XXIX, 1957, S. 20.

[2] Nach Ruhnke war Anton 1604–1634 Lüneburger Michaeliskantor – als solcher ist er auch bei Thuringus genannt –, Georg war (nach Rk S. 47) 1611 Konrektor, 1621 Rektor der Michaelisschule, nennt sich freilich in dem 1625 gedruckten Traktat des Thuringus noch Konrektor.

[3] Vgl. I. Stare, H. Albrecht, *Dedekind*, MGG Bd. III, Sp. 88.

Bevor wir die Betrachtung der Disposition des *opusculum* im einzelnen fortsetzen, verlangt im vorliegenden Falle die Quellenfrage unsere besondere Aufmerksamkeit. Lesen wir doch, daß es „aus den besten Schriften alter und zeitgenössischer Musiker zusammengestellt“ sei und zwar finden wir in dem alphabetisch angelegten „Index Autorum, quibus autor in hoc opusculo usus est“ 22 fast ausschließlich deutsche Namen[1]. Die Titel der benutzten Werke sind zwar nicht angegeben, lassen sich aber leicht ergänzen. Sie seien hier in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt:

1. Galliculus, J.	Isagoge de compositione cantus	Leipzig 1520
2. Spangenberg, J.	Quaestiones musicae	Wittenberg 1536
3. Listenius, N.	Musica	Wittenberg 1537
4. Rhaw, G.	Enchiridion utriusque musicae practicae	Wittenberg 1538
5. Glarean, H.	Dodekachordon	Basel 1547
6. Faber, H.	Musica poetica [Ms.]	Braunschweig 1548
7. Hoffmann, E.	Doctrina de Modis seu Tonis musicis	Greifswald 1582
8. Dedekind, H.	Praecursor Metricus	Erfurt 1590
9. Calvisius, S.	Melopoiia	Erfurt 1592
10. Burmeister, J.	Hypomnematum Musicae Poeticae Synopsis	Rostock 1599
Burmeister, J.	Musica Poetica	Rostock 1606
11. Eichmann, P.	Praecepta Musicae Practicae	Stettin 1604
12. Nucius, J.	Musices poeticae ... praeceptiones	Neiße 1613
13. Alsted, J. H.	Elementale musicum [= 8. Buch admirandorum mathematicorum]	Herborn 1613
14. Praetorius, M.	Syntagma musicum	Wolfenbüttel 1615/19.

Von den übrigen genannten Namen sind Josquin, Senfl, Weißensee, Vulpius, Zangius wohl als Komponisten und nicht als Theoretiker herangezogen[2]. Offen bleiben muß die Frage nach den Werken des Deucerus und Gantzschovius, von denen der letztere mit dem Anagramm-Verfasser Joh. Gantzschovius aus Arensberg identisch oder verwandt sein könnte; weder Walther noch Eitner nennen sie.

Verglichen mit den genannten Quellen ist die Zweiteilung des *opusculum* ein Unterscheidungsmerkmal, insbesondere auch gegenüber den zeitlich nächstliegenden Musicae Poeticae von Burmeister und Nucius. Während die Moduslehre bei Thuringus den ganzen I. Teil einnimmt, bildet sie in den *Hypomnemata* Burmeisters nur das VI. Kapitel (von XIV), eingefügt in die Lehre von den voces und Konkordanzen einerseits und von den Ornamenta andererseits; das ist auch in der Fassung von 1606 nicht anders. Bei Nucius

[1] Dies ist eine relativ hohe Zahl, die nur gegenüber den 51 italienischen und deutschen Autoren des *Syntagma Musicum* III von M. Praetorius gering erscheint.

[2] Hierbei fällt freilich auf, daß Lassus im Verzeichnis der benutzten Autoren fehlt, nicht aber Josquin und Senfl, obwohl jener doch so oft als Muster genannt wird. Angemerkt sei auch, daß italienische Vorbilder fehlen. Ganz anders als Schoensleder (1631) stützt der Norddeutsche Thuringus sich nicht auf Zarlino, sondern auf dessen Zeitgenossen Glarean und andere deutsche Theoretiker.

wiederum schließt das Modus-Kapitel als 9. (einschließlich der Clauseln) die Lehre von den Ornamenta ab, erscheint also erst nach den Figuren.

Thuringus hält also eine Intervall-Lehre für entbehrlich (im Rahmen seines „Werkleins"), die genaue Kenntnis der Tonarten jedoch für die wichtigste Voraussetzung der dann folgenden Musica poetica. 24 Kapitel, d. h. eben den I. Teil der „zweigeteilten" Kompositionslehre, widmet er ihr, während der II. Teil nur 18 Kapitel (freilich meist längeren Ausmaßes) umfaßt. Dabei betrachtet er systematisch die einzelnen Tonarten nach 9 Gesichtspunkten: 1. Nomina, 2. Ambitus, 3. Repercussiones, 4. Duplices constitutiones, 5. Claves clausularum, 6. Fines, 7. Natura, 8. Tropus, 9. Exempla ex chorali et figurali Musica; vor allem ist hier der jeweils große Umfang des „Natura"-Abschnittes bemerkenswert, ist doch damit der Affektcharakter gemeint. Ja, der Verfasser begnügt sich nicht mit der Affektangabe: Die Verquickung des Wort-Ton-Verhältnisses mit den Kirchentonarten wird hier besonders deutlich, da meist noch hinzugefügt ist, zu welchen Worten – besser: zu welchem Scopus – die betreffende Tonart paßt. Thuringus gehört also nicht zu der Gruppe damaliger Theoretiker, die vom Modus als Träger des Affekt-Ausdrucks mehr oder weniger abrücken und dem Modus nur noch die Aufgabe des „cursum melodiae dirigere" übrig lassen, wie es S. Heyden, Calvisius und Burmeister taten [1]. Es wäre gewiß lohnend, die den Modi zugewiesenen Charaktere einmal gegenüberzustellen wie auch die genannten Motettenbeispiele im Hinblick auf den Repertoire-Umkreis der Lehrbuchverfasser zu beleuchten [2]. Hier können aus Thuringus nur einige Beispiele herausgegriffen werden. So findet sich die „alacritas cum gravitate", der Charakter des Gemäßigten („competit modestis rebus"), als „Natura" des *Dorius* auch wörtlich bei Nucius [3]; ebenfalls übereinstimmend erklären beide den *Hypodorius* für „tristis" und „minime adulatorius", jedoch Nucius am Beispiel Lassos und Lechners, während Thuringus seine „exempla Clementis . . . Orlandi . . . Galli" wiederum mit Josquin einleitet. Nicht so einig sind sich beide Autoren über den *Phrygius*, bei dem Nucius zwischen „impetuosus", „relligiosus" und den Glareanschen Bezeichnungen („lamentationes . . . commiserationes") schwankt, während Thuringus zwar den Gafurius-Satz „habet quandam severam indig-

[1] Vgl. Rk S. 128 ff. Daß damals in der Modusbewertung zwei Richtungen nebeneinander bestanden und der Affekt der Tonarten in der Zeit nach THURINGUS keineswegs für unwichtig gehalten wurde, lehrt ein Vergleich mit A. KIRCHER: Hier führte die Erkenntnis der Vielseitigkeit des Moduscharakters zur steten Differenzierung „si intensior et dissolutior" gegenüber „si remissus". So wird der 1. Tonus im ersteren Falle als „geeignet für Tänze", im letzteren als Tonart frommer Himmelssehnsucht erklärt (§ III „De variis affectionibus ad quas musica inclinat" in *Musurgia Universalis*).

[2] Hierauf weist Rk, Anmerkung 265, mit Recht hin; den dort genannten Autoren wäre auch THURINGUS hinzuzufügen.

[3] Die 4 Motettenbeispiele des NUCIUS (LANGE, MEILAND, NUCIUS) wachsen bei THURINGUS auf 9 völlig andere an (JOSQUIN, CLEMENS, CREQUILLON, ORLANDUS u. a.).

nantis insultationem“ wörtlich wie Nucius bringt, sonst aber ausschließlich das „Kriegerische“ des „martius tonus“ heraushebt. Daß sie beide das vielzitierte Lassus-Beispiel „In me transierunt“ nennen, sonst aber Thuringus wiederum auf Josquin und Senfl zurückgreift (neben Hoffmann und Dreßler) ist erwähnenswert.

Wie sehr Thuringus gegenüber Nucius den gemeinsamen Grundcharakter durch Synonyma erweitert, zeigt der *Lydius* deutlich, dessen „drohender“ Affekt („minax“) auch „durus, acutus, vehemens, austerus, querulus, aptus ad complorationes lugubres“ genannt wird. Andererseits fehlt bezeichnenderweise im *opusculum* des dreißigjährigen Krieges der von Nucius (in der Friedenszeit 1613!) ausgesprochene Satz, daß der lydische Ton „zu den Waffen und zum Kampfe“ rufe [1]. Die Entthronung des Lydius und die zunehmende Herrschaft des *Jonicus* werden weiterhin gerade von Thuringus unterstrichen [2]. eine Bemerkung, die Nucius nicht bringt. Darüber hinaus weist der Himmelwitzer Abt darauf hin, daß manche Leute den Jonicus gern zu Tänzen verwenden; auch dies fehlt bei Thuringus, der dafür das Tröstende des jonischen Modus heraushebt und ihn als passend zu Worten der „Eintracht, des Lobes, der Bescheidenheit und Ergötzung“ empfiehlt. Noch mehr gehen die Meinungen beim *Hypojonicus* auseinander: Die Neigung dieser Tonart zur „lascivies propter jocunditatem“, von der Nucius spricht, ist bei Thuringus mit keinem Wort erwähnt, sie ist ganz im Gegenteil „traurig, tränenreich“ genannt und dies angesichts der ausdrücklich benannten Liedbeispiele „Vom Himmel hoch“ und „In dulci jubilo“! Hier zeigt sich, daß beide Autoren aus Glareans Worten eine verschiedene Auswahl trafen: findet sich doch im *Dodekachordon* beides, die Neigung zum Leichtfertigen und Klagelieder als Charakteristik des Hypojonicus ohne Einschränkung nebeneinander.

Eine wichtige Quelle ist für den I. Teil des *opusculum* die *Doctrina de tonis seu modis* des Eucharius Hoffmann, die 1582 in Greifswald, dann aber nochmals (1584 und 1588) in Hamburg erschien [3]. Der Einfluß Glareans, der bei Hoffmann sehr groß ist, wurde durch diesen Mittler bei Thuringus verstärkt. Auch erklärt sich hieraus dessen Zurückgreifen auf Josquin und Senfl, da beide Meister häufig Hoffmanns Muster sind. Gemeinsam mit dem Werk des Stralsunder Kantors ist auch die sonst damals seltene Bevorzugung des Terminus *tonus* statt *modus*. Bei beiden wird ferner die Normüberschreitung des Ambitus der Toni mit Ausdrücken, die in der Rhetorik bzw. Grammatik üblich waren, bezeichnet: nur ist es bei Hoffmann die *redundantia* oder *ellipsis*, was später bei Thuringus *licentia* genannt ist [4]. Am deutlichsten zeigt sich die

---

[1] Auch die Distanzierung des Thuringus gegenüber den „Neoterici“, deren Verlegung des Lydius auf den 11. Ton er nicht mitmacht, ist bemerkenswert.

[2] „nunc ferme solus Lydio depulso regnat ac pro quinto habetur“.

[3] Vgl. M. Ruhnke, *Hoffmann, Eucharius,* in MGG.

[4] Rk S. 137. Es ist zu beachten, daß die *Licentia,* die in der sprachlichen Rhetorik Nicolaus Reusners (*Elementorum Artis Rhetoricae Libri Duo,* Lavingae MDLXXI)

Anlehnung an Hoffmanns *Doctrina* in der wörtlich übernommenen Erklärung des *Genus chromaticum:* heißt es doch von diesem „durch verschiedene Halbtöne geschmückten Tongeschlecht", das „in der Orgelmusik fast ungeschmälert, aber im Gesang ungebräuchlich" sei, auch bei Thuringus abschließend: „a quibusdam in Cantum . . . revocatur et musica reservata apte vocatur" [1]. – Auch die *Praecepta Musicae Practicae* des Stargarders Peter Eichmann (1604) decken sich bezüglich der Tonartencharaktere und der hierfür genannten Beispiele wesentlich mit Thuringus [2]. So ist z. B. der *Hypojonicus* auch für Eichmann „tristis, lachrymosus", während er – wie wir sahen – bei Nucius ganz im Gegenteil die Ausgelassenheit vertrat.

Der von Glarean, Hoffmann und auch Eichmann verdrängte Einfluß des Nucius tritt im II. Teil des Opusculum bipartitum ungleich deutlicher hervor. Dies beginnt schon im II. Kapitel, wo der „Nutzen der Musica Poetica" aufgezählt wird. Daß sie 1. zum Lobe Gottes, 2. „ad morum gubernationem seu ad motus animi moderandos" diene, kurz „den Teufel verjage", steht – auch in allen Einzelheiten – bei Nucius [3]. Nur die 3. „Utilitas" des Thuringus, die alle Harmonie aus Terz, Quint und Sext bestehen läßt und durch diese Dreiheit die Trinität symbolisiert findet, geht über ihn hinaus. Thuringus kommt so auf 8 „*Utilitates*", während der oberschlesische Abt hier wie in der Figurenanzahl von der „göttlichen" Sieben ebensowenig abgeht, wie es 1596 Magister Henricus Bunting in seiner *Oratio de Musica recitata in schola Goslariensi* tut [4]. Die Gedanken, daß die Musica poetica „für die Kirche ein Schmuck" und eine Hilfe im Kompositionsunterricht sei, daß man erst durch sie Musik richtig beurteilen sowie richtig singen könne, finden sich in gleicher Formulierung und Reihenfolge bei Nucius (nur sind dessen Nr. 3, 4, 5 bei Thuringus Nr. 4, 5, 6). Auch darin, daß letztlich noch die Organisten Kenntnis von der Musica poetica haben müßten, sind sich beide Autoren einig.

---

als III. der *Figurae Sententiae* der *Parrhesia* gleichgesetzt ist, bei Thuringus eine getrennte Bedeutung erhält: Wird uns doch die Parrhesia, fern von aller Ambitusüberschreitung, unter den *Figurae minus principales* begegnen, dort selbstverständlich ohne Gleichsetzung mit der *Licentia.*

[1] Auf diesen Satz Hoffmanns wies bereits B. Meier, *Eine weitere Quelle der Musica Reservata,* Mf VIII, 1956, S. 83 f. hin. Er steht gleichlautend im Kap. 4 des I. Teils bei Thuringus.

[2] Die Eigenschaftswörter, mit denen Eichmann die einzelnen Tonarten charakterisiert, finden sich in den viel reichhaltigeren „Natura"-Abschnitten des Thuringus wieder. Desgleichen haben beide Theoretiker für jeden Tonus 1 bis 2 Beispiele gemeinsam.

[3] So der Satz: „Moses und . . . die Propheten unternahmen es, die himmlische, in Zahlen eingeschlossene Weisheit im Gesang zu künden." Damit ist auch von Thuringus die Zahlensymbolik an erster Stelle mit der Musica poetica in Verbindung gebracht.

[4] Es ist dabei ohne Belang, daß in Buntings Schulrede, die er zur Einführung des neuen Kantors Magius hielt, die 7 *utilitates* sich im einzelnen nicht mit denen des Nucius decken. Handelt es sich doch bei Bunting um den Nutzen der Musik allgemein, bei Nucius speziell um den der Musica poetica.

Nach dem 3. Kapitel, das über Nucius hinaus (wohl im Sinne der fortgeschrittenen Monodie) die besondere Eignung des Soprans für Klauseln und Koloraturen betont, zeigt sich im 4. wiederum genaue Übereinstimmung, zugleich Erweiterung: Ist doch das I. Kapitel des stets knapperen Nucius erst im IV. des Thuringus zu finden, d. h. die seit Fabers *Musica poetica* 1548 in deutschen Kompositionslehren gern wiederholte Unterscheidung von improvisierter *Sortisatio* und aufgeschriebener *Compositio* findet sich erst hier [1]. In dem darauf folgenden Satz, der die *Sortisatio* im Sinne der *usualis musica* „auch bei päpstlichen, kaiserlichen und königlichen Musikern“ feststellt, verrät Thuringus ausnahmsweise mit „inquit Nucius“ seinen Gewährsmann. Für den Cantus firmus-gebundenen *Contrapunctus floridus* gibt Thuringus dieselben Beispiele wie Nucius, d. h. außer Josquin („Stabat mater“), Walter („Nu bitten wir“), Senfl und Lassus noch das 6-stge. „Benedictus Deus“ von Nucius selbst und übernimmt vom Theoretiker Nucius den ganzen längeren darauf folgenden Abschnitt über den *Contrapunctus coloratus* wörtlich, so u. a., daß dieser hauptsächlich in Motetten vorkomme und daß dies Wort „vielleicht von der häufigen mutatio ac varietas figurarum“ herkomme. Ebenso genau übernimmt Thuringus die 1725 von Mattheson weitergegebene [2] musikgeschichtliche Rückschau auf „Ockenhaim Belga“ als Komponist „eines 36stimmigen garritus“, die auf Glarean zurückgeht [3]. Daß Thuringus als vorbildliche Meister des Contrapunctus coloratus außer den bei Nucius genannten für seine Gegenwart Aichinger, Orlandus, Meiland, Gesius, Leisring, Hasler, Erbach, Demantius, ferner „Ignoratus, Marentius, Hartmannus, Weißensee, Wallieser, Francus, Zangius, Vulpius, Praetorius et mille alii“ anführt, kennzeichnet das verjüngte „Repertoire“ (12 Jahre nach 1613!); dabei fällt aber auf, daß keiner der drei „großen S“ einbezogen ist, obwohl damals ihre ersten Meisterwerke schon im Druck vorlagen. Nach dem V. *(De fundamento Compositionis)* und VI. *(De requisitis Compositionis)* handelt das VII. Kapitel des Thuringus von den Konkordanzen und entspricht inhaltlich dem II. Kapitel bei Faber (1548) und Nucius.

Besonderen Wert scheint Thuringus auf seine im Kap. XII zuammengestellten 18 Kompositionsregeln gelegt zu haben. Acht dieser Regeln (1, 2, 3, 7, 10, 12, 13, 17) sind wiederum wörtlich aus dem Werk des Nucius entnommen, meist aus dessen III. Kapitel, jedoch in anderer Reihenfolge. Zu den Übernahmen gehören die ersten 3 Regeln, in denen empfohlen wird 1. nicht sogleich mit schnellen Noten anzufangen, 2. „erlaubte Fehler“, ja – wie in der Rhetorik – *Barbarismi ac soloecismi* kunstreichen Meistern zu überlassen,

[1] W. Gurlitt, a. a. O., S. 110.

[2] Vgl. Mattheson, *Critica musica* II, Hamburg 1725, S. 274. Dort mit der Bemerkung: „Dieses wohlgeschriebene Wercklein ist zu Neiße in Oberschlesien 1613 gedruckt.“

[3] Das Wort „garritus“ fehlt in den Lexika, auch bei Du Cange. Vermutlich ist es von „garrire“ (= plaudern) abgeleitet.

3. als Neuling nicht mit mehr als 3 oder 4 Stimmen anzufangen. Der unter 4. und 5. gegebene Rat, die Komposition auf einem 10-Linien-System zu entwerfen und durch verschiedene Notengestalten zu differenzieren, findet sich u. a. schon bei Dreßler[1], zugleich wird aber auch – im Sinne von Scheidts 1624 erschienener *Tabulatura nova* – partiturmäßige Schreibung (auf je 5 Linien) erwogen, was zwar für die Stimmführung leichter sei, aber nicht so gut Fehler erkennen lasse. Nach wiederholtem Hinweis auf die *Doctrina de Tonis* werden im Punkt 9 – mit Nucius – für das Exordium „perfekte Konkordanzen" empfohlen, was aber im Hinblick auf den Usus fugierter Exordien als „regula non legalis, sed arbitraria" erklärt wird, da solche Einleitungsfugen „meist aus unvollkommenen Konkordanzen" bestünden. Nach dem üblichen Quintenverbot wird zwar zunächst wieder mit den Worten des Nucius vor zu großen Konkordanzen gewarnt, zugleich aber – von ihm abweichend, ja im Widerspruch zu ihm – das Intervall der 12 und 15 u. ä. zugelassen. Der 13. Rat, Natur und Eigenschaften des Textes aufs fleißigste zu beachten, ist schon im 16. Jahrhundert oft zu finden; in seiner Zusammenstellung von „1. Verba affectuum [sich freuen, weinen usw.], 2. Verba motus et locorum [stehen, laufen usw.], 3. Adverbia temporis, numeri" [schnell . . . früh . . . dreimal . . .] verwendet er jedoch wieder die gleichen Worte wie Nucius[2]. Daß diese in gleicher Fassung noch bei Herbst erscheinen, aber vorher auch bei dem Jesuiten Schoensleder (1631), läßt auf eine breitere, konfessionell nicht begrenzte Tra-

---

[1] Vgl. W. M. Luther, *Gallus Dressler*, Kassel o. J., S. 101, wo auch im vorliegenden Falle der Zusammenhang mit dem Berliner Traktat 1175 nachgewiesen ist.

[2] Die 13. Regel des Thuringus heißt: „Textus natura et proprietas diligentissime consideranda est, ut sunt 1. Verba affectuum, Laetari, gaudere, lacrymare, timere, ejulare, flere, lugere, irasci, ridere, misereri, et quae ipso sono et notarum varietate sunt exprimenda et pingenda. 2. Verba motus et locorum, ut sunt stare, currere, saltare, quiescere, salire, extollere, dejicere, ascendere, descendere, coelum, abissus, montes, profundum, altum et similia. 3. Adverbia temporis, numeri, ut celeriter, velociter, cito, tarde, mane, sero, bis, semel, ter, quater: Item quae numerum indefinitum significant, ut rursus, iterum, saepe, raro" [es folgt dann der Hinweis auf die Möglichkeit, durch die Notation etwa „nox" oder „dies" anzudeuten, im Sinne unseres Terminus „Augenmusik"]. Über die Weiterführung dieser Tradition bei Herbst vgl. H. H. Eggebrecht, *Herbst*, a. a. O., S. 79. Obige „Verba" zitiert auch H. Engel, *Der Sinn in der Vokalmusik*, (in: Collectanea Historiae Musicae II, Florenz 1957, S. 154), nach Nucius und findet sie in italienischen Madrigalen zahlreich vertreten; er bemüht sich jedoch, derartige Textstellen vom rhetorischen Aspekt zu trennen. Was den hier zitierten Nucius angeht, so ist dies nicht möglich; denn die einzelnen „Verba" haben Figurencharakter, sind den 7 namentlich benannten Schemata (die Nucius „der Kürze wegen" begrenzt hatte und leicht zu einem „ungeheuren Katalog" hätte erweitern können) ausdrücklich angefügt als „alia Harmoniae decora". Nucius dachte also kaum daran, „decora" und „ornamenta" (= Figuren) zu trennen. Man darf nicht übersehen, daß die enge Verbindung von Musik und Rhetorik sich keineswegs in der bloßen Übernahme rhetorischer Figurentermini erschöpft, sondern tiefer liegt: beide Disziplinen fühlen sich im Schaffensprozeß dem festgefügten System ihrer Ars verpflichtet; Abweichungen und Neuerungen im „Stil" bedürfen der Rechtfertigung, die der *Musicus poeticus* „scite", d. h. sich Rechenschaft ablegend, anbringt. Die Lizenz gibt ihm die *Figur*, d. h. das System der Normabweichungen.

dition schließen. Bemerkenswert ist weiterhin, daß Nucius diese Stelle gleichsam als Ergänzung nach seinen 7 Figuren bringt – ohne den hierfür seit Burmeister eingeführten Terminus *Hypotyposis* zu verwenden –, während Thuringus die „Verba“ lange vor den Ornamenta aufzählt, aber ebenfalls nirgendwo in diesem Zusammenhang auf die Bildfigur Burmeisters hinweist. Gerade bei Thuringus fällt dies aber wegen der erwähnten Beziehungen zur Familie Burmeisters auf. Abschließend begründet Thuringus seine 17. Regel, die für den Schluß perfekte Konkordanzen vorschreibt, wiederum mit den Worten des Nucius: es bereite Ekel, wenn „finis ab exordio alienus“ sei, ausgenommen es folge ein 2. Teil.

Wiesen soeben die Termini *Exordium* und *Finis* auf die damaligen Bezeichnungen der Redeteile hin – schon Dreßler spricht davon –, so werden diese Beziehungen nun immer stärker. Schon im XIV. Kapitel *De Clausulis* fällt dies auf. Daß *Die Kadenz als Ornamentum musicae* zu gelten habe, ist seit dem Kongreßreferat von A. Schmitz[1] außer Zweifel. In die dort von Zarlino her über Dreßler bis Herbst und Printz verfolgte Entwicklungsreihe fügt sich Thuringus zwanglos ein: Die *Clausulae formales* „schmücken“ („exornant“) den Gesang, verschaffen ihm eine „natürliche Ruhepause“, „seu, ut aiunt, colorem vivum eis addunt“. Wieder ist die Formulierung des Nucius benutzt (diesmal wird immerhin, wenn auch ohne Namensnennung, durch das „wie man sagt“ auf die fremde Quelle hingewiesen). Der dann folgende Vergleich der verschiedenen Clauseln, die auch *Phrases Musicae*[3] genannt werden, mit den rhetorischen *loci communes* scheint eigene Formulierung des Thuringus zu sein. Aber sogleich führen die Worte des Nucius die Erörterungen des Thuringus weiter: „Wie die Rede, die allein aus Figuren und Schemata besteht, widerlich ist“, so solle auch kein Übermaß an Clauseln im Gesang herrschen. Ebenfalls mit den Worten des Nucius erörtert Thuringus den Gedanken der *Clausel-Varietas* im Kapitel *De Commutationibus vocum inter se*[4], dann folgt der Schlußteil *Von den Figuren* und zwar aufgeteilt in 3 *Principales* und 12 *Minus principales*. Wiederum sind es heilige Zahlen, aber die Erweiterung über Nucius hinaus ist offensichtlich. Auch dieser bringt die 2 Unterabteilungen, doch beide Teile zusammen ergeben nur sieben[5].

---

[1] A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae*, Kongreß-Bericht Bamberg 1953, S. 114 ff.

[2] Vgl. a. R. Jakoby, *Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts*, Diss. Mainz 1955 (Maschinenschrift).

[3] „Quia sicuti orationibus suavitas et elegantia singularis et phrasibus et artificiosis locutionum formulis accedit: sic Cantionibus ex Clausulis.“ Über die Beziehung zu den loci communes: „Nam perinde atque Rhetorica suos habet locos, ita quaevis vox in Musica suos peculiares habet formulas et naturales inflexiones seu locos, in quibus quiescit et existit.“

[4] A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae*, a. a. O., S. 116.

[5] In der systematischen Aufgliederung der Musik steht bei Thuringus die Figura neben den Clauseln, und beide gehören wiederum als „Modus seu praxis jungendi

Die drei *figurae principales* sind bei Thuringus die *Commissura*, die *Fuga* und die *Syncopatio*. Er weicht damit von Nucius insofern ab, als dieser statt der Syncope die *Repetitio* bringt und die Syncope an das Ende der „minus principales" setzte. In der einleitenden Begründung freilich stützt sich Thuringus wieder ganz auf den Abt, der nachdrücklich auf die heute oft vergessene Tatsache hinweist, daß jeder mittelmäßige Lateiner – d. h. Schüler – [damals!] um die große Bedeutung der Figuren und ihrer Varietas wisse [1]. Selbst der bekannte Nucius-Satz, daß es nicht schwer sei, einen ungeheuren Figurenkatalog zusammenzustellen, daß dies aber der Kürze wegen unterbleibe, fehlt nicht. Nur in der Auswahl der notwendigen Figuren gehen die Meinungen – wie angedeutet – etwas auseinander.

Die 1. Hauptfigur des Thuringus zeigt ihn wieder einmal als Kompilator verschiedener Definitionen. Die *Commissura*, die der Sache nach als Durchgangsdissonanz schon bei Tinctoris „gleichsam wie eine Figur der Grammatiker" [2] zugelassen und später – nun mit dem Terminus „Commissura" – im *Praecursor metricus* des Henning Dedekind 1590 mit 31 Versen, lange vor Burmeister, erstaunlich genau beschrieben wird, erhält zwar bei Thuringus in Anlehnung an Burmeister den Hinweis, daß man sie auch *Symblema* nenne [3], sogleich aber wird dieser Terminus mit der *Celeritas* des Calvisius gleichgesetzt [4]. Diesem folgt Thuringus und unterscheidet sich von Burmeister insofern, als letzterer nur Durchgänge halber Noten als Figur anerkennt [5], alle kleineren aber wegen ihres flüchtigen Wertes – in richtiger Würdigung des Figurenbegriffs – ausschließt, während ja Calvisius nur rein musikalisch den Dissonanz-

---

plures voces" zur „forma", die der „materia", den Konsonanzen und Dissonanzen, gegenüberstehen, sind also Hauptbestandteile der formalen Gestaltung.

[1] Auch hier zeigt es sich, wie sehr die Rhetorik allgemeines Bildungsideal in Renaissance und Barock war.

[2] „Discordantiae parvae a musicis sicut rationabiles a grammaticis ornatus necessitatisve causa assumi permittuntur. Ornatur enim cantus, quando fit ascensus vel descensus ab una concordantia in aliam per media compatibilia, et per syncopas, quae interdum sine discordantiis fieri non possunt."

[3] „Symblema sive Commissura est quando alicui parti tactus majori adjiciuntur minores, quae illi in valore respondent, ita ut prima illarum concors sit, secunda discors et sic reliquae consequenter per vices . . ." Dieser Definition aus Burmeisters *Hypomnematum Synopsis* gegenüber heißt es bei Thuringus: „est quando notulae etiamsi dissonae harmoniam tamen absque offensione aurium artificiose ingrediuntur . . ."

[4] Die Formulierung „Commissura quae et symblema vel celeritas dicitur" setzt sich bei Thuringus nach „est quando . . . ingrediuntur" [s. vorige Anm.] fort: „cum dissonantia in minimis contrapuncto inseritur". Wenn dann Minimen, Semiminimen, Fusen und Semifusen zugelassen, die zu langsame, in der Dissonanz zu scharfe Semibrevis aber verboten wird, so entspricht dies ganz dem XI. Kapitel des Calvisius (1592): De Celeritate.

[5] Rk S. 152. Vgl. Burmeisters *Musica poetica* 1606, S. 60: „Symblema . . . Minus est quando talis commissura sit sub dimidio tactus, quod quia non ita afficit, pro Figura et Ornamento non reputatur".

wert mißt und sich allein mit dem Semibrevis-Verbot begnügt. Der bei Thuringus folgende Commissura-Teil wird nun wieder völlig von Nucius bestritten und ist mit seiner Teilung in *Directa* und *Cadens Commissura* von Walther übernommen worden[1]. Da Nucius, Goclenius[2] (beide 1613) und Thuringus sowie im Spätbarock Walther die „directa“ als dissonant beginnend, auf Arsis auflösend und die „cadens“ umgekehrt definieren (Zählzeit 1 = konsonannt 2 = dissonant), dürfte diese Terminologie für die gesamte Barockzeit zu gelten haben. Von der *Commissura cadens* sagt Thuringus – wiederum wörtlich mit Nucius –, daß sie außerhalb aller Clausel- und Syncopenbeziehung stünde und für die Fugen sehr geeignet sei, daß aber „Anfänger sie vorsichtig anwenden“ sollten.

Das XVI. Kapitel *De Fugis* übernimmt von Nucius den Satz, die Fuga sei so hochgeschätzt bei den Musicis, daß jeder Gesang ohne sie als kunstlos gelte, daß sie Wertmesser für das „musicum ingenium“ sei. Die einleitende Definition jedoch, in der Nucius den Begriff „Thema“ verwendet[3] und die von Michael Praetorius im III. Teil des *Syntagma musicum* unter *Fuga* mit Quellenangabe abgedruckt wurde, fehlt bei Thuringus. Er bringt dafür einige verwandte Erklärungen, so u. a.: „est eiusdem melodiae in reliquis vocibus iteratio jucunda“. Die Teilung in *totales* und *partiales* erfolgt nun abermals mit der Formulierung des Nucius[4], wobei die Forderung der „Canon-Vorschrift“ bemerkenswert ist, noch auffälliger aber die Umgehung der 5 Burmeisterschen Fugenfiguren, deren „fuga imaginaria“ statt der wesensgleichen *totalis* des Nucius benutzt werden konnte[5].

---

[1] Die *Commissura directa* des Lexikons (von Thuringus stammend) ist 1708 in den *Praecepta* noch *Transitus regularis*, die *Commissura cadens* ist *Transitus irregularis* benannt. Vgl. J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hg. v. P. Benary, Leipzig 1955, S. 150 f.

[2] R. Goclenius, *Lexicon Philosophicum* . . ., Frankfurt 1613, nennt auch Walther. Auf die Bedeutung dieses allgemeinen Lexikons für die Musikwissenschaft kann im Rahmen dieser Studie nicht eingegangen werden. Immerhin muß hier vermerkt werden, daß die Aufteilung „Estque duplex, Directa et Cedens“ [!] mit Nucius-Thuringus – bis auf „Cedens“ – allen dreien gemeinsam ist. In der weiteren Formulierung freilich weicht Goclenius ab: „Directa est, cum Dissonans minima, vel interdum etiam semibrevis consistit initio tactus post consonantiam“. Gerade die allzulange dissonierende Semibrevis-Commissura wollte ja Thuringus, fußend auf Calvisius, ausgeschlossen wissen, während Goclenius sie „interdum“ zuläßt!

[3] Nucius: „Fugae nihil sunt aliud, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes.“

[4] „cum duae vel plures voces, ex eodemque themate procedentes, juxta certi alicuius Canonis inscriptionem usque ad finem harmoniae concinnunt“, ist die mit Nucius übereinstimmende Definition der *Fuga totalis*.

[5] Der weitere Satz, daß die *Fuga totalis* auch „ligata, integra vel mera“ genannt würde, zeigt wieder Einflüsse anderer Traktate, so heißt z. B. der Kanon bei G. Dressler „integra fuga“ (vgl. W. M. Luther, a.a.O., S. 104); doch wird dessen „semifuga“ (Imitation bis zur Clausel) und „mutillata“ (noch kürzere Imitation) nicht unterschieden: der „partialis“-Begriff umfaßt beide Arten (semifuga + mutillata).

Daß die *fuga partialis* Wesensmerkmal aller Motetten sei, wird noch einmal von Nucius übernommen: in den nun folgenden Fugenregeln jedoch mögen vielleicht von Thuringus selbst formulierte Sätze vorliegen: 1. Nicht alle Stimmen eignen sich gleich gut zur Fuge; 2. die Fugen soll man mit den Tönen beginnen, in denen die tonarteigenen Clauseln gebildet werden. In der 9. Regel heißt es, bei Werken „plurium vocum" genüge es, bald 2, bald 3, 4 oder 5 Stimmen zu fugieren. Das „Insere saepe fugas et erit subtile poema" des Wenceslaus Philomathes (1512) wird von Thuringus mit dem Schwerpunkt auf dem „saepe" interpretiert und damit von der *fuga totalis* – die nicht „oft" neu einsetzt – abgehoben. Als besonderer Schmuck und auch zur Erleichterung für den Komponisten wird in der 10. Regel empfohlen, die Fuga der oberen Stimmen in den tieferen einfach zu wiederholen bzw. umgekehrt; einen besonderen Figurennamen nennt Thuringus hierfür nicht.

Die *Syncopatio* als 3. und letzte der *Figurae principales* hat die *Repetitio* des Nucius in die Reihe der „weniger wichtigen" verdrängt, vielleicht, weil Thuringus eine Trennung – modern gesprochen – autonomer Figuren von den „heteronomen" rhetorisch-musikalischen *Figurae minus principales* beabsichtigte[1]. Auffällig ist, daß Thuringus die „Syncopatio" sich nicht sogleich an die verwandte „Commissura" anschließen läßt, wie es Burmeister in der *Musica poetica* (IX. und X. der Ornamenta) tut. Die Synkope ist für Thuringus *figura notissima* und ihr Kennzeichen ist außer dem Gegen-Takt-Gehen auch, daß „größere Noten von kleinen eingeschlossen" seien, während Nucius nur von „plures semibreves diutius protractae" und darauffolgender Clausel spricht. „Kunstvoll, angenehm" mache sie den Gesang, fährt Thuringus fort, am häufigsten sei sie im Diskant, „sonst nicht so häufig".

Die anschließenden 12 *Figurae minus principales* enthalten noch mehr Neues, freilich auch Problematisches: dies zeigt schon Nr. 1, die *Pausa*. Wenn Kircher 1650 ebenfalls ein Dutzend Figuren (freilich ohne Trennung von haupt- und nebensächlichen) zusammenstellt, so beginnt auch er auffälligerweise seinen Duodenarius mit der *Pausa*, doch tritt bei ihm die rhetorische Bezogenheit viel stärker in Erscheinung[2]. Demgegenüber sind die Zweckbestimmungen der Pause bei Thuringus wenig textgebunden: sie dienen 1. zum Atemholen für die Sänger; 2. „ad varietatem et dulcedinem cantus", insbesondere für die Fuge; 3. zur Vermeidung von Quinten und (4.) verbotener Intervalle wie Tritonus usw.; 5. wenn 2 oder 3 Stimmen des Gesanges so verknüpft sind, daß es überaus schwer wäre, mehr hinzuzufügen, dann können bequem Pausen zur Behebung dieser Schwierigkeit gesetzt werden. Sehen wir von der

[1] Vgl. auch A. Schmitz, *Musikalisch-rhetorische Figuren* in MGG IV, Sp. 178, wo die *Figurae principales* (= *Figurae fundamentales* Bernhards) nicht zu den musikalisch-rhetorischen im engeren Sinne gerechnet werden.

[2] Kircher verweist auf Viadanas Dialoge, rechnet vor allem die „suspiratio . . . per pausas fusas aut semifusas, quae et . . . suspiria vocantur" hinzu und will den „Affekt der seufzenden Seele" damit ausdrücken.

Reihenfolge ab, so finden wir diese 5 Punkte ebenfalls bei Dreßler, der sie wiederum in starker Anlehnung an Galliculus bringt[1].

2. Alle folgenden Figuren nun lehnen sich an gleichnamige *rhetorische* an, und zwar finden wir die Nr. 2, 3 und 4 – mit nur wenigen Abweichungen – bei Nucius als Nr. 3, 4 und 5. Die *Repetitio*[2] des Thuringus läßt lediglich eines von dessen 4 Beispielen weg, macht aber vor allem den merkwürdigen Zusatz, daß sie „auch *Mimesis* genannt wird". Merkwürdig deshalb, weil diese Repetitio-Mimesis mit dem Burmeisterschen Mimesis-Begriff eines in anderer Lage wiederholten Noëmas schwer zu vereinen ist, ebensowenig aber mit der älteren Fugabedeutung der Mimesis, die Stomius 1536 nennt[3]. Es muß offen bleiben, woher Thuringus diese Mimesis übernahm. Die sprachliche Rhetorik jedenfalls unterscheidet deutlich die Figur der *Mimesis*, die ein ganz spezielles Wiederholen, ein Nachahmen des Tonfalls eines anderen, ein „Nachspotten" ist, von der zentraleren Wiederholungsfigur *Repetitio*, die meist in der besonderen *Anaphora*-Gestalt als „Wiederkehr desselben Wortes am Anfang mehrerer Sätze" verwendet wurde[4]. Daß Nucius bei seiner Repetitio diese „Anfangswiederholung" ebenso vor Augen hatte wie die „ständige Wiederholung" des „Thema" und daß im letzteren Falle eine solche rhetorisch nicht mehr erlaubte Häufigkeit offenbar unter dem Gesetz der Zahlensymbolik stand, ergab ein Vergleich mit Nucius eigener Motette „Vana salus", die er selbst als Repetitiomuster zitiert[5]. Zu bemerken ist ferner, daß hier wiederum Burmeisters verschiedene Wiederholungsfiguren nicht übernommen wurden; Thuringus begnügt sich – wie Nucius – mit der Repetitio, die (im Gegensatz zu Burmeisters *Palillogia*) auch Wiederholung auf anderer Tonhöhe umfaßt[6].

---

[1] Vgl. W. M. Luther, *Gallus Dressler*, a.a.O., S. 103; nur entspricht Dresslers Punkt 4 der Nr. 2, Dressler 3 der Nr. 4 des Thuringus. Die Pause als „Mittel zur Textdeklamation" (Dressler Nr. 2) fehlt bei Thuringus ganz.

[2] Der Wortlaut heißt bei Thuringus: „Repetitio, quae et Mimesis dicitur, est, cum in contrapuncto florido seu fracto, thema in una aliqua voce perpetuo iteratur, quantumvis mutatis locis. Exempla huius schematis sunt in Missa super La sol fa re mi; in Miserere mei Deus; in Vana salus hominis. Johan: Nucii etc." [Hier wie auch sonst wurden die vielen offensichtlichen Druckfehler ohne besonderen Hinweis verbessert bzw. die stets korrektere Schreibung des Nucius übernommen. Thuringus schreibt z. B. „In miserere . . ." als ob „In" Textanfang des Beispiels wäre.]

[3] Rk, S. 135, 151. Warum Thuringus auf die im doppelchörigen Stil so häufige Mimesis Burmeisters verzichtet und statt dessen 2 rhetorisch unterschiedliche Figuren verkoppelt, ist unklar.

[4] Vgl. Unger, a.a.O., S. 83; Rk, S. 151, über die Mimesis. Betr. Anaphora = Repetitio s. a. L. Arbusow, *Colores Rhetorici*, Göttingen 1948, S. 37 f., und H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1949, S. 40 f.

[5] Vgl. F. Feldmann im Dtschen. Jb. d. Musikwiss. f. 1956, S. 56 f.

[6] Problematisch ist die auch von Thuringus nicht weiter kommentierte Begrenzung auf den Contrapunctus floridus: Ist doch kaum anzunehmen, daß damit die Figur der Repetitio im Contrapunctus coloratus ausgeschlossen sein soll, eher im Contrapunctus simplex. Vielleicht meinte Nucius „auch" den floridus zum – selbstverständlichen – coloratus.

3. Die Nucius-*Climax* – deren anderer Name *Gradatio* von Thuringus ausdrücklich hinzugefügt wird –, verdankt ihre bis Walther reichende terminologische Geltungsdauer der anscheinend weiten Verbreitung des „Opusculum bipartitum". Wörtlich heißt es in beiden Quellen, daß hier „Dezimenketten zwischen Sopran und Baß oder Terzenketten zwischen Tenor und Baß, durch Arsis und Thesis parallel schreitend" gemeint seien [1]. Auch die Weiterführung, daß diese Figur „circa finem harmoniae", wenn „der Hörer das Ende erwartet" und wir ihn „bis dahin fesseln wollen", am meisten vorkomme, ist wörtlich übernommen [2]. Zur Frage nach der rhetorisch-sprachlichen Begründung des Terminus *Climax* ist folgendes herauszustellen: die damalige Rhetorik scheint ausschließlich die antike „Ketten"-Climax vor Augen gehabt zu haben, nicht die jüngere „Steigerung" von Synonymen (ohne Wortwiederholung) im Sinne Lausbergs [3]. Jedenfalls geht dies aus den Rhetoriken Susenbrots (1541), N. Reusners (1571), C. Soarius' (1659) und vieler anderer hervor [4]. Es gehörte also außer der nicht zu leugnenden Steigerung das stete Anknüpfen an das Vorherige zum damaligen *Climax*-Begriff. Von dieser „catena" *(= Ketten)*-Climax der Rhetorik zur musikalischen Figur paralleler Dezimen-*Ketten* dürfte der Schritt nicht groß sein; die steigernde Wirkung solcher Ketten ist ebenfalls verständlich. Nochmals muß, die Climax betreffend, abschließend festgestellt werden, daß Thuringus von Burmeisters Climax-Begriff abweicht und daß Walther dessen Wiederholungsfigur „immer um einen Ton höher" erst nach der Ketten-Climax von Nucius-Thuringus nennt.

4. Die „Nachahmung der Poeten, die oft mit einem und demselben Wort den Vers beginnen und schließen", liegt bei der musikalischen *Complexio* vor, „cum harmoniae initium in fine repetitur". Die bei Nucius wie Thuringus gleiche Weiterführung „ad imitationem poetarum, qui saepe uno eodemque vocabulo versum incipiunt et claudunt", läßt uns die alte umstrittene Kernfrage aufwerfen: ob die Übertragung rhetorischer Figurennamen auf die Musik nur aus der Tendenz zur terminologischen Analogiebildung – angewandt

---

[1] Die Frage, warum die Sextenparallelen nicht einbezogen sind, wird bei Thuringus ebensowenig berührt wie bei Nucius. (Beide Autoren schreiben übrigens Climax, nicht mit griechischem K).

[2] Bis auf einen der bei THURINGUS zahlreichen Druckfehler („finem exspectantem" des NUCIUS ist bei THURINGUS entstellt: „et spectantem") und bis auf die Ersetzung des CLEMENS NON PAPA-Beispiels „Venit vox" durch das „Surrexit pastor bonus 5 voc." des ORLANDUS.

[3] A. a. O., S. 38, Nr. 33. Leider ist dort nicht angegeben, seit wann „in der Neuzeit" statt der antiken Figurenbezeichnung „Synonymia verborum" der Terminus „Klimax" getreten ist.

[4] Vgl. J. SUSENBROT, *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum*, 1541; N. REUSNER, *Elementorum Artis Rhetoricae Libri Duo. In usum scholarum*, Lavingae, M. D. LXXI; C. SOARIUS, *Artis rhetoricae libri III in tabulas redacti*, München 1659 u. a. Die letztgenannte Quelle bemerkt hierzu: „Rarior haec figura, cum habeat artem affectatam!" So ließe sich, vom Aspekt der Figuren her, der Stilwandel in Sprache und Musik verfolgen.

auf musikalische „Formen, die bereits vorhanden waren“ – erwuchs (so Brandes, Ruhnke), oder ob im Sinne Ungers tiefere, nicht nur terminologische Anregungen seitens der Rhetorik ausgingen. Im vorliegenden Fall der Complexio dürfte aus dem Wortlaut das letztere zu entnehmen sein, da die musikalische Complexio ausdrücklich „zur Nachahmung“ der dichterisch-rhetorischen empfohlen wird [1]. Da beide Theoretiker auf die Vielheit der Beispiele hinweisen, ja Nucius noch hinzufügt, sie wären fast unbegrenzt [2], wäre es reizvoll, der Frage nachzugehen, ob nicht gerade damals die Complexio in der Musik gleichsam „Mode“ wurde, bzw. wer sie besonders oft anwandte. Dies muß freilich hier unterbleiben.

Mit der Complexio ist – bis auf das weiter unten folgende Homoioteleuton – der Bestand der 7 Figuren des Nucius durch Thuringus ausgeschöpft. Die folgenden *Anaphora*, *Catachresis*, *Noëma*, *Parthopeia*, *Aposiopesis* und *Apocope* zeigen nun endlich in größerer Anzahl Burmeisters Einfluß. Sogleich aber fällt auf, daß dies keineswegs so wörtlich geschieht wie bei Nucius, daß sogar starke Abweichungen, selbst unverständliche Namensentstellungen vorkommen.

5. Gern geht dabei Thuringus auf Burmeisters Frühfassung, die *Hypomnematum . . . synopsis* von 1599 zurück. Von hier ist die *Anaphora* – die Burmeister bekanntlich später anders verwendet – als „mehrfache Wiederholung allein im Baß“ übernommen, was dann Walther übernimmt [3]. Erneut wird dabei das Eklektische des Thuringus-Werks deutlich: die in den Rhetoriken meist gleichgesetzten Termini *repetitio* und *anaphora* werden hier getrennt und dies geschieht bezeichnenderweise beim Übergang von der Gruppe der Nucius-Figuren zu denen Burmeisters, der bekanntlich eine größere Zahl musikalisch-rhetorischer Wiederholungsfiguren nennt.

6. Mit der *Catachresis seu Faux Bourdon*, die den parallelen Aufwärtsgang mehrerer Terzen und Sexten als 6. Figura minus principalis bringt [4], verbindet Thuringus Burmeisters 4. Soloecismus, die *Catachresis Quartae*, also einen Satzfehler mit dessen drittletzter Figur der *Simul Procedentes sive Faux Bourdon*. Gewiß liegt wohl der Schwerpunkt auf dem Fauxbourdon, denn Satzfehler sind auch für Thuringus keine Figuren; aber die Burmeistersche Fauxbourdondefinition übernimmt Thuringus nicht [5], nur die „peccavimus“-Stelle

---

[1] Es dürfte kaum zu bezweifeln sein, daß das „ad“ hier final, im Sinne von „zum Zwecke des“ bzw. „mit dem Ziele des Nachahmens der Dichter“ angewandt ist.

[2] „Huius schematis multa sunt exempla Musica.“ Nach diesem auf die Häufigkeit der Figur hinweisenden Anfang schließt Nucius – selbst complexiohaft – „etc. aliorum [exemplorum] pene infinitorum“.

[3] Vgl. A. Schmitz, *Walther*, S. 95; ders., MGG IV, Sp. 179.

[4] „quando plures sextae et tertiae ascendendo simul progrediuntur . . .“

[5] Burmeisters Formulierung, daß der Fauxbourdon aus „tribus vocibus sub eodem motu et pari quantitate Ditonorum vel Semiditonorum“ bestehe, bringt Thuringus nicht, umgekehrt fehlt bei Burmeister die unverständliche Beschränkung des Fauxbourdon auf „ascendendo“.

aus dem „Omnia quae fecisti" des Orlandus dient beiden gemeinsam als Muster[1]. Die Gründe, weshalb Thuringus den Terminus *Catachresis* dem *Faux Bourdon* gleichsetzt, lassen sich aus der Erklärung Walthers[2] aufhellen. Der „Progressus vieler aufeinander folgender Quarten, der durch den Baß brauchbar gemacht wird", ist ja ein „uneigentlicher Gebrauch" der Quarten: So ist vielleicht mehr als die musikalische Satzfehler-Catachresis die rhetorische *Abusio*-Catachresis für Thuringus maßgebend gewesen, schon darum, weil seit der Repetitio sämtliche „minus principales"-Figuren aus der Rhetorik stammen und der Fauxbourdon ohne die „Catachresis" für die Rhetorik fremd wäre[3].

7. Die schon bei der Anaphora beobachtete Entlehnung aus Burmeisters Frühwerk (1599) hat in dem *Noëma* ein Gegenstück. Als „Collectio nudarum concordantiarum una vice suavissime in Motetis prolata" kommt sie der dortigen Definition Burmeisters nahe[4], schwächt vielleicht das „Einmalige" des Wechsels und das „Ohrengefällige" etwas ab. Auch das „Syrrhythmische" ist gegenüber der klaren Definition von 1606 weniger deutlich herausgestellt, dennoch übernimmt und übersetzt Walther 1732 unter *Noëma* allein die Thuringus-Erklärung: „worin lauter Consonanzen auf einmahl gehört . . . werden". Das von Thuringus zitierte Beispiel „ne discesseris" aus Lassos Mustermotette „In me transierunt" entspricht den genannten Merkmalen: sich abhebende Vollstimmigkeit, selbst syrrhythmisches Zusammengehen – wenn auch kurz – ist vorhanden. Dennoch weichen beide Theoretiker auch in ihren Beispielen voneinander ab.

Einen Hinweis auf die Rhetorik, wie er es bei der Complexio tat, gibt Thuringus beim Noëma nicht. Das ist bedauerlich, da die Verbindungsfäden bei dieser Figur nicht offen zutage treten, und da sie keineswegs zu den stets genannten Ornamenta gehört. Dort aber, wo das *Noëma* in sprachlichen Rhetoriken definiert ist[5], lassen sich folgende Gemeinsamkeiten erkennen: Ein in die Rede

---

[1] Daß aus dem vielzitierten „In me transierunt" des Lassus das „conturbaverunt me" ein weiteres Beispiel für den *Fauxbourdon* sein soll, verwundert: Thuringus nennt es für den Fauxbourdon, Burmeister in der *Musica poetica* für die *Anaphora* (= Teilfuge). Nun findet sich zwar im Takt 15 zwischen den 3 Oberstimmen ein kurzer, kaum syrrhythmischer – vielleicht darum von Burmeister nicht erwähnter – Fauxbourdon. Aber seine Bewegung ist fallend, und so bleibt das von Thuringus geforderte „ascendendo" unverständlich, wenn nicht „et descendendo" (als versehentlich ausgelassen) ergänzt wird.

[2] Vgl. A. Schmitz, *Walther,* S. 96.

[3] Zur sprachlichen *Abusio* vgl. L. Arbusow, a.a.O., S. 91.

[4] Burmeister definiert 1599: „est collectio nudarum concordantiarum, quae suavissime aures afficit, unica vice ad eas delata".

[5] J. Susenbrot, a.a.O., 1541, S. 93: „quum tecte significamus, quod auditor ex sese diuinet, vel est obscurum dictum . . ."; in der *Medulla Eloquentiae et Figurae aliquot Rhetoricae* des N. Baxius, Köln 1661, heißt es: „Noëma quod tacet intelligit", und im *Thesaurus eruditionis scholasticae* des Basilius Faber (Leipzig 1696) ist das Noëma „cogitatio, allusio ad sententiam sive ad locum communem, neque integra

eingeflochtenes Zitat, Sprichwort u. ä., also etwas Übernommenes, Allgemein-Bekanntes, ist mit einem nicht ausgesprochenen, hinzuzudenkenden Hintergedanken verbunden, der nur aus dem Zusammenhang der Rede heraus verständlich wird. Dem Allgemein-Bekannten dürfte nun der Satz Note gegen Note entsprechen, dem Nicht-Eigenen, Fremdkörpercharakter, der *Sentenz* das Sich-Abheben des Syrrhythmischen. Das Von-selbst-Erkennen-Müssen des Zusammenhanges müßte dann dem Scopushaften analog sein, das die musikalischen Noëma-Stellen an sich haben.

8. Wohl die am meisten problematische Figur des Thuringus ist die *Parthopeia*. Schon der Name läßt uns fragen, ob der mehrfach vorkommende Terminus stets falsch gedruckt ist oder ob etwa Thuringus die *Pathopoiia* – die er doch bei Burmeister einwandfrei vorfand – sprachlich mißverstand. Unter den sprachlichen Rhetoriken des 16. Jahrhunderts ist es z. B. 1541 Susenbrots *Epitome*, worin (noch vor Lossius) „tota Pathopoiia“ als „affectuum motio ac varietas“ erklärt wird. Insofern geht Thuringus damit konform, daß auch seine musikalische Figur „affekthaltige Wörter so schmückt, daß sie Sänger und Hörer bewegt“ [1]. Die Vielfalt der Affekte reicht dabei von Schmerz, Furcht, Schrecken, Barmherzigkeit bis zu Freude und Lachen. Er läßt vollkommen offen, womit „geschmückt“ wird und dispensiert sich mit der Entschuldigung „exempla obvia sunt“ von den sonst stets angegebenen Beispielen. Während also Burmeister konkret das Mittel tonartfremder Halbtöne nennt, spannt Thuringus den Bogen viel weiter, ja er greift in den Bereich der Burmeisterschen *Hypotyposis* über, deren Beispiele weniger das Bildhafte, als das Affekt-Schildernde (bei Worten wie laetari, gaudere, dolor usw.) enthalten. Vielleicht verzichtet darum Thuringus auf die Hypotyposis, um so mehr, als er schon früher – mit Nucius – auf die „Verba affectuum, motus et locorum“ und ihre entsprechende Ausgestaltung hingewiesen hatte.

9. Während bezeichnenderweise Walther die eben genannte, viel zu unscharfe Figur nicht übernahm, bringt er die *Parrhesia* [2] in ziemlich wörtlicher Verdeutschung, heißt es doch bei Thuringus „cum Mi contra Fa in quarta, quinta, vel septima ita in contrapuncto inseratur, ut nullam discordantiam

---

tamen sententia“. Auch der für Burmeister so wichtige Lossius hebt als Wesensmerkmal des Noëma die „Sentenz, auf die aus dem Gesamtsinn heraus geschlossen werden muß“, hervor (vgl. Rk, S. 151).

[1] Thuringus: „*Parthopeia* [?] Est quae dictiones affectuum, doloris, gaudii, timoris, risus, luctus, misericordiae, exultationis, tremoris et similes ita ornat, ut cantores quam auditores moveat“. Dies entfernt sich kaum von der oben mitgeteilten Definition des Susenbrot, auch nicht von der des Lossius („est affectuum varietas . . .“, vgl. Rk S. 155), wohl aber von Burmeister, dessen spezielles affektbewegendes Mittel abnormer Halbtöne von Thuringus nicht besonders genannt, aber immerhin möglich ist.

[2] Auch hier ist die Schreibung falsch: *Parrhisia*, und wiederum erhebt sich die Frage, ob der Drucker oder das schlechte Griechisch des Thuringus daran schuld ist. Wir verwenden in jedem Falle die verbesserte richtige Schreibung.

pariat". Wie bei der 8. fehlt auch der 9. Figur die Angabe von Beispielen, während Burmeister 1606 3 exempla nennt. Doch lehnt sich ja Thuringus eher an Burmeisters Parrhesia von 1599 an[1] mit dem Unterschied, daß er ein (kunstgerechtes) Mi contra Fa verlangt, welches „keinen Übellaut verursacht"[2]. Die Rhetorik Nic. Reusners (1571), die wohl auch Burmeister und Thuringus kannte, versteht unter der sprachlichen Figur gleichen Namens „wenn man etwas [was man sonst nicht zu sagen pflegt oder nicht sagen darf] offen ausspricht des Erinnerns oder Tadelns wegen". Durch Thuringus' Umdeutung wird das „sonst nicht Erlaubte" mit dem Diabolus in musica verbunden, zugleich die ausnahmsweise Erlaubnis von der Milderung der Dissonanzen abhängig gemacht.

10. Es sind 3 Termini der sprachlichen Rhetorik, die Thuringus als 10. der *minus principales* nennt: als Oberbegriff die *Aposiopesis*, die er in Anlehnung an Burmeister als „universale silentium in omnibus cantilenae partibus" erklärt, aber sofort in „Homioteleuton" und „Homioptoten" unterteilt, wobei er das „Homioteleuton" des Nucius mit all seinen 43 Worten übernimmt, aber merkwürdigerweise auf sein Figurenpaar aufteilt. „Wenn nach dem gemeinsamen Lauf der Stimmen durch Einschiebung einer Semibrevis- oder Minimapause ein 'generale silentium' entsteht und die Harmonie unterbrochen wird"[3], definiert Nucius sein „Homioteleuton", das seine einzige Pausenfigur ist. Thuringus aber setzt einleitend hinzu, daß diese [rhetorisch dem *similiter desinens* entsprechende] Figur ein „finale silentium" inmitten des Stückes sei und gibt dazu Orlandos „Angelus ad pastores ait" und „Angelus Domini locutus est" als Beispiel an, wovon das erste schon bei Burmeister 1606 empfohlen wird, das zweite wohl von Thuringus selbst ausgewählt wurde (Nucius bringt hier keine exempla). Daß nun die *similiter cadens*-Figur, also das „Homioptoton" als „Generalpause vermittelst einer gantzen, halben oder Viertels-Tact-Pause" (so übersetzt Walther im Lexicon) gegenübergestellt wird, ist wohl des Thuringus eigene Aufteilung. Zunächst also besteht der Unterschied in der Viertelpause, die im „Homioteleuton" fehlt. Walther, der im Lexicon unter *Aposiopesis* diese Unterteilungen übernimmt, interpretiert das „generale silentium" des „Homioteleuton" „vermittelst einer vorhergehenden Final-Cadenz" und

[1] 1599 definiert Burmeister: „Parrhesia fit, quando Consonantia Quinta, quae omnibus suis partibus, plena et perfecta esse debet, imperfecta concentibus ex mera licentia commiscetur, sicut et Septima vel alia Discordantia" (s. a. Rk, S. 158).

[2] Vgl. Schmitz, *Walther*, S. 96, wo auf die *Relatio non harmonica* verwiesen wird.

[3] Wieder einmal hat des Thuringus Drucker ein wichtiges Wort entstellt: statt *Pausae* lesen wir Paucae! An der falschen Schreibung *Homioteleuton* bzw. *Homioptoton* dürfte jedoch Thuringus selbst schuld sein – wir setzen im folgenden sogleich die verbesserte Schreibweise Homoioteleuton bzw. Homoioptoton ein. Thuringus definiert das *Homoioteleuton:* „Est finale silentium in medio cantionis. Vel: cum post communem vocum concursum semibrevis aut minimae pausae interventu generale silentium indicitur ac harmonia interrumpitur." Das *Homoioptoton* hingegen: „Est cum generalis pausa atque nota vel semibrevis vel minima vel semiminima cantioni in omnibus vocibus simul inseritur."

setzt beim „Homoeoptoton“ hinzu: „ohne dabey einen formalen Schluß oder Cadenz zu machen“[1]. Das von Thuringus unscharf getrennte Paar erhält damit – erst durch Walther – die notwendige klare Differenzierung, wobei 1732 im Lexicon mit Recht beides als Unterteilung der Pausenfigur Aposiopesis geführt wird. Sicher ist, daß Thuringus (und Nucius) den Namen der sprachlichen Endreimfigur wenig glücklich mit der Pause verbindet[2]. Den Hinweis des Nucius, die Italiener und Franzosen benutzten diese Figur „in Schreittänzen, Galliarden, Madrigalen, Passamezzi“ ergänzt Thuringus, indem er auch „Canzonetten, Couranten, Ballette, Aufzüge, Intraden, Pavanen“ einbezieht. All dies scheint sich von der rhetorischen Pausenfigur ganz zu entfernen, immerhin dient die Pause – was hier nicht erörtert werden kann – zur Hervorhebung bestimmter Bewegungsabläufe, wie sie im Vokalen dem Text dient. Dies letztere betont der Schlußsatz: „Die Neueren [verwenden die Aposiopesis] auch in Dialogen und Fragen. Die Älteren benutzen sie in Motetten, um gleichsam Aufmerksamkeit zu heischen“. So ist durch den letzten Abschnitt, den Thuringus von „Itali“ ab wieder von Nucius übernimmt, die Bezogenheit zur Rhetorik erneut klar ausgesprochen: Die Frage, weshalb dann eigentlich als Nr. 1 die „Pausa“, noch dazu von der Nr. 10 getrennt, vorweggenommen ist, läßt sich wohl nur aus der mosaikartigen Kompilation verschiedener Quellen erklären.

11. „Wenn am Schluß eines Stückes zwei oder mehr Stimmen einen Schwanz anhängen, was heute fast in allen Gesängen zu geschehen pflegt“, so liegt die vorletzte Figur des Thuringus, *Paragoge* genannt, vor. Daß diese Figur, die Burmeister *Supplementum*, Nucius *Manubrium* nennt, hier erstmalig eine der Rhetorik entstammende Bezeichnung erhielt, verdient Erwähnung[3]. Da sonst der Wortlaut der Definition wieder von Nucius stammt, darf die Änderung des Figurennamens als erneuter Beweis für das Bemühen des Thuringus gelten, seine *Figurae minus principales* der Rhetorik zu entnehmen, ist doch dort Paragoge eine (abnorme) „Anfügung am Ende eines Wortes“[4]. Die *Para-*

---

[1] Wenn man das Schwergewicht im ersteren Fall auf „finale“ (silentium), im zweiten Falle auf „generalis“ (pausa) legt, so läßt sich die WALTHERsche Differenzierung schon bei THURINGUS ablesen, nur ist sie bei WALTHER viel klarer: zum „finalen“ Schweigen gehört die vorangehende Clausel, zum nur „generalen“ nicht ohne weiteres.

[2] Auf die kaum erklärbare Beziehung der beiden „Homoio“-Figuren zur sprachlichen Rhetorik wiesen bereits UNGER (a.a.O., S. 79) und SCHMITZ (*Walther*, S. 96, Anm. 1) hin. UNGERS Vermutung, NUCIUS habe hier an eine wörtliche Übersetzung des Terminus gedacht, besitzt hohe Wahrscheinlichkeit: Die griechischen Worte „homos“ = gemeinsam und „teleutao“ = enden, pausieren, träfen zwar unseren musikalischen Sachverhalt, sind aber philologisch anfechtbar und entfernen sich von der sprachlichen Bedeutungstradition der Reimfiguren, es sei denn, man setzt das kurze Pausieren nach sprachlichen Reimen den Pausen in der Musik gleich.

[3] Vgl. Rk, S. 127.

[4] Vgl. LAUSBERG, a.a.O., S. 29, wo als Beispiel aus dem Französischen „avecque“ (für das normale „avec“ stehend) genannt ist.

goge ist zugleich ein Beleg dafür, wie die Folgezeit oft entscheidende Änderungen vornimmt: Walther bringt auch diese Figur, doch heißt es bei ihm, daß hier „in einer Cadenz noch etwas angehängt wird, so nicht expresse vom Componisten hingesetzet worden, sondern vom Executore angebracht wird" oder – mit Mattheson zu sprechen – er macht aus der *Figura cantus* eine *Figura cantionis*[1], verlegt sie m. a. W. aus der *elocutio* in die *pronuntiatio*. So zeigt sich hier die noch verstärkte spätbarocke Selbständigkeit des ausführenden Virtuosen besonders deutlich.

12. Die letzte Figur, *Apocope*, ist bei Thuringus nicht die „abgeschnittene" Imitation im Sinne Burmeisters, sondern scheint Eigengut zu sein: „Est, cum finalis notula prorsus auffertur, et cum nota minima cantus terminatur, ut non erit finis. Ut: in Magnificat; et divites dimisit inanes etc." Das „Abschneiden" bezieht sich hier nicht auf die Fuga, sondern den Finalton. Die Textbezogenheit wird durch das angegebene Beispiel deutlich: Wenn zum Wesen der Thuringus-Apocope das Verkleinern der Schlußnote, die (abnorme) Verkürzung auf eine Minima gehört, so paßt dies gut zu einem Text, der das Armwerden der Reichen zum Inhalt hat. Daß Walther auch diese Figur übernimmt, wobei er ausnahmsweise Thuringus nicht als Quelle angibt, ist um so bemerkenswerter, weil er unter *Abruptio* (mit Hinweis auf Janowka) ebenfalls das „Abreißen" der Schlußharmonie versteht. Eine klare Unterscheidung beider Figuren ist, worauf Schmitz bereits hinwies[2], kaum möglich.

So gehört die 12. Figur zu den wenigen, die Thuringus wohl selbständig umdeutete. Aber nicht nur solche Figurenprägungen machen das Werk dieses „Studiosus" interessant. Gewiß kann es sich an Originalität weder mit Burmeister, noch mit Nucius messen. Um so merkwürdiger ist es, daß die Nachwelt diese beiden schöpferischen Begründer der Figurenlehre vergaß und daß gerade unser Opusculum bipartitum die Mittlerrolle bis zu Walther hin erhielt. Als ein Beispiel, wie sich die Figurenlehre in der Zeit des dreißigjährigen Krieges weiter entwickelte, nicht zuletzt als Beleg für das damalige Bemühen um noch intensivere Verbindung mit der Rhetorik behält das Werk des „kaiserlichen Poeta laureatus" hohen Wert, mag auch die allzugroße „Plünderung" des Nucius, der so wenig genannt wird, zu der Wertschätzung durch Walther in einem Mißverhältnis stehen.

---

[1] J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, S. 244, II. Th. § 50.
[2] Vgl. Schmitz, *Walther*, S. 97, sowie in MGG IV, Sp. 182.

Die rhythmische Struktur der Liedtenores des Adam von Fulda

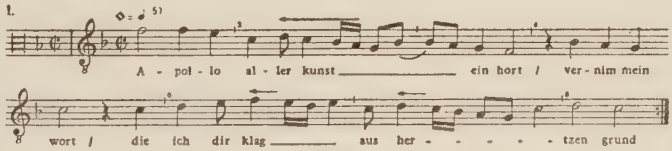
Ein Beitrag zur Frage des Schwerpunkttaktes in der Zeit um 1500

von

CHRISTOPH PETZSCH

Gegenstand der Untersuchung sind die drei großen Lieder des Adam von Fulda [1], bei denen die Identität von Textdichter, *melodista* und *componista* bisher nicht hinreichend nachgewiesen werden konnte, wohl aber die Priorität der Entstehung der ungewöhnlich reimkunstvollen Texte vor dem Tenor [2]; die damalige Praxis der Tenorbearbeitung legt die Arbeit des *componista* als zeitlich letzte fest. Da Text und Tenor unmittelbar oder bald nacheinander entstehen, kann sich eine Untersuchung vorerst auf den textierten Tenor beschränken; die Haltung des *componista* erfordert eine gesonderte Nachprüfung [3], zumal seine Identität mit dem *melodista* nicht feststeht.

Der Tenor „Apollo aller kunst ein hort" [4] enthält in Melismenköpfen melodisch und wertmäßig hervortretende Töne, die sich nicht in die Symmetrie der imperfekten Mensur fügen, sondern neben den Zählzeiten – und das heißt auch neben den Schlagzeiten – erscheinen und mehrfach, aber nicht immer zu sinntragenden Textworten gehören:



[1] Mit Wahrscheinlichkeit nach 1485 zu datieren. Die hier vorgelegten Beobachtungen führen die Diss. des Verf.s: *Hofweisen der Zeit um 1500* (Freiburg i. Br. 1957, maschr.) weiter.

[2] Ebda, S. 113 f.

[3] Sie hätte in erster Linie an den Positionen von Konsonanz und Dissonanz anzusetzen.

[4] Nr. 71 in H. J. Mosers NA des Liederbuches des Arnt von Aich, Kassel 1930; Moser widmete den drei Liedern eine eigene Darstellung im Jb. d. Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik I, 1927/28, Berlin 1929, S. 7 ff.

[5] Da einerseits die kritische Prüfung der Annahme von „Vorgriffen" billigerweise

Moser bezeichnet sie als „pathetische Vorgriffe“ [1] und zeigt sie durch ← an. Seine Auffassung setzt Bezugspunkte voraus, denen vorgegriffen wird; das Vorgreifen jedoch impliziert die Annahme von Schwerpunkten [2]. Das erste Beispiel wäre ein Vorgriff auf *kunst* (T. 2), das der melodista mit einem Melisma auszeichnet; das zweite folgt – nach Moser – an der Taktgrenze 2/3, von ihm mit *ein* textiert. Abgesehen davon, daß dies der Annahme eines Sinnakzents widerspräche, ist diese Textlegung mit der Praxis der Quellen nicht zu vereinbaren, die das auf ein Melisma folgende Textwort der Paenultima zu unterlegen pflegen [3]. Wie diese beiden greift auch das nächste Beispiel, die Tenorspitze auf dem sinnschweren *klag* (T. 6), einer ungeraden Zählzeit vor. Der Takt 7 jedoch läßt auf dem ebenfalls sinnhaltigen *hertzen* den Melismenkopf nicht vor einer ungeraden, sondern vor einer geraden – in einem Schwerpunkttakt leichten – Zählzeit erscheinen. So wechseln auch die weiteren Beispiele, die in der Mehrzahl auf sinnhaltige Worte treffen und ein Melisma nach sich ziehen, ihren Ort im imperfekten Mensurtakt (T. 11 vor der zweiten, T. 20 vor der dritten, T. 24/25 vor der ersten, T. 27 vor der dritten, T. 31 vor der dritten Zählzeit) [4].

Der vermeintliche Vorgriff tritt demnach zweimal vor der ersten, zweimal vor der zweiten und fünfmal vor der dritten Zählzeit auf. Diese Verteilung legt nahe, eine Schwerpunktbezogenheit – und das wäre die spezifische Qualität des „Vorgriffs“ – in Frage zu stellen. Die dritte Zählzeit dominiert vor der ersten, und diese, die in einem System von „modernen Betonungszeichen“ (Moser) gewichtigste, wird zudem durch die zweite nivelliert. Vorgriffe in

---

von demselben Übertragungsmodus auszugehen hat, der bei der Bildung dieses Begriffes zugrunde lag, andererseits das Ziel dieser Untersuchung unabhängig von der Art der Übertragung erreicht werden kann, hat Verf. statt der angemesseneren Übertragung Semibrevis = 𝅗𝅥 Mosers Übertragung Semibrevis = ♩ beibehalten.

[1] Textbedingtheit der Melismenplazierung ist anzunehmen. Jedoch scheint die Bezeichnung „pathetisch“ – auch wenn wir die Frage nach der Richtigkeit der Annahme von Vorgriffen noch offen lassen – bei Texten des Spätmittelalters nicht glücklich. Pathetisches, sogar Bombastisches sah H. Rosenberg z. B. im Lochamer-Liederbuch dort, wo es sich um die letzten Ausläufer des „geblümten Stils“ handelt (vgl. dessen *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im* 15. *Jahrhundert*, Diss. Berlin 1931, S. 75 u. S. 87 f.). – Zum „Vorgriff“ vgl. Moser, a. a. O., S. 15.

[2] Vgl. Musikantengilde IV, 1926, S. 211; dort verzichtet Moser ausdrücklich auf den „bloßen Zollstocktakt“ und empfiehlt Taktstriche in Form der „modernen Betonungszeichen“.

[3] Eine systematische Auswertung der Textlegung der Quellen fehlt bisher. Selbst häufige Inkonsequenzen entwerten sie als Hilfsmittel keineswegs, da analoge Teilunterlegungen, z. B. gleichbleibende Behandlung von melodischen Formeln und Figuren, Sperrungen u. a., als Zeugnisse zeitgenössischer Auffassung aufschlußreich sein können. Notwendig scheint dazu ferner die Feststellung, daß die Textierung aller Stimmen nicht erst 1536, sondern schon mit Schöffer 1513 (Nr. 2) und dem sog. „Schöffer-Diskant“ beginnt, dessen Frühdatierung durch J. J. Meier (MfM XII, 1880, S. 6 ff.) bisher nicht widerlegt wurde; Schöffer verlegte seine Offizin 1524 nach Worms. Vgl. dagegen H. Osthoff, Mf II, 1949, S. 63.

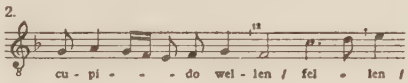
[4] Zum Abgesang vgl. NA, Nr. 71.

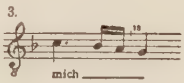
einem Schwerpunkttakt sind nur vor der ersten, allenfalls dritten Zählzeit denkbar; eine einzige Ausnahme, wie das Beispiel vor der zweiten Zählzeit, vermag die Annahme einer Schwerpunktbezogenheit der anderen Beispiele zu widerlegen. Eine Erscheinung, die vor einer „leichten" Zählzeit auftreten kann, ist nicht geeignet, vor anderen Zählzeiten als Kriterium der Schwerpunktbezogenheit zu dienen.

Nun läßt jeder der neun vermeintlichen Vorgriffe einer Semibrevis eine Minima vorausgehen, die im Text jeweils auf einen Alternationsfuß, d. h. auf eine Senkung mit folgender Hebung treffen. Da die Erscheinung, wie gezeigt, ihren Ort im Mensurtakt regellos wechselt, ein Prinzip ihrer Anordnung aus diesem gleichwohl liedhaften Tenor nicht abzuleiten ist, steht einer Erklärung vom Text her nichts im Wege; der *melodista* kann mehr oder weniger dem Versakzent verpflichtet sein.

Bevor wir die anderen beiden Lieder Adams daraufhin prüfen, ist eine weitere Beobachtung festzuhalten, die mehr für eine durch Schwerpunkttakte festgelegte Betonungsfolge zu sprechen scheint. Die Tenorzeilen in Aich 71 „Apollo aller kunst ein hort" schließen – fast ausnahmslos mit einer Brevis – auf den Ungeraden, dort vorwiegend mit der männlichen Reimkadenz, d. h. der Alternationshebung zusammentreffend. Untersuchungen über die Funktion des Reims in den Liedertexten der Zeit um 1500 führten zur Feststellung einer Verschärfung und Vergröberung des Reimakzents sowie eines Reimzwanges, der sich gegenüber Sinnbetonung und Sinnverlauf häufig despotisch auswirkte [1]. Wenn nun der verschärfte Reimakzent im Verein mit der Dehnung des Tenorzeilenendes auf den ungeraden Zählzeiten des imperfekten Mensurtaktes wirksam wird, entsteht eine Betonungsfolge, deren Akzente jeweils mit den betonten Positionen des Schwerpunkttaktes übereinstimmen; auch eine Reihe von Texthebungen fällt auf solche Positionen.

Hierbei ist jedoch zu bedenken, daß diese Zeilenschlüsse eine Folge darstellen, der die Regelmäßigkeit der Wiederkehr im geringen Abstand fehlt; ihre Abstände untereinander leiten sich von der vorher entstandenen Struktur des Textes her, deren Anlage primär asymmetrisch ist. Ferner wird die Abfolge der Zeilenschlüsse unterbrochen durch Gewichtslosigkeit des Textes bei Taktbeginn, in diesem Lied etwa beim Wechsel zu den weiblichen Reimkadenzen *wellen* und *fellen* in Takt 11–12 (Beisp. 2):



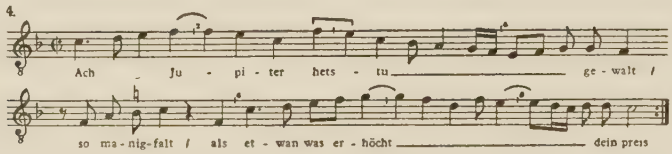


oder an der Taktgrenze 17/18 (Beisp. 3), die von einer einsilbig zu textierenden Formel überdeckt wird. Die Schlußnote dieser häufigen, sowohl auf als

[1] Vgl. die S. 143, Anm. 1, genannte Arbeit des Verf.s, S. 5 ff. u. 28.

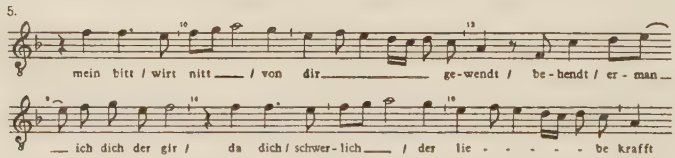
auch neben allen Zählzeiten erscheinenden Formel zu betonen, scheint nicht ratsam. Indessen ist die Position der Zeilenschlüsse beim Fortgang der Untersuchung im Auge zu behalten.

Daß die conditio sine qua non jeder Untersuchung dieser Art eine gesicherte Textlegung ist, wird bei Aich 38 „Ach Jupiter“ [1] noch offensichtlicher, da es der Textlegung größere Aufgaben stellt. Einige Hilfe leisten die Quellen. Augsburg 142a gibt die Textverteilung durch Sperrung vor der Paenultima zu erkennen; cod. pal. 343 bestätigt durch einen Dehnungssstrich *Ach* – die folgende Tenorspitze auf *Ju(piter)*, die, von Moser als Vorgriff bezeichnet, wiederum auf eine Texthebung trifft:



Wenn analog zur ersten Zeile und nach Vorgang von Augsburg 142a die dritte Stollenzeile ebenfalls mit langem Melisma bedacht wird – dies ist Mosers Textlegung, der das längere Melisma auf *et(wan)* ansetzt, vorzuziehen –, gleicht sich die Tenorführung dem Versakzent ungezwungen an, so daß sich ein Taktwechsel, den Moser in T. 6 vornimmt [2], erübrigt. Der Stollen in Aich 38 „Ach Jupiter“ zählt dann wie in Aich 71 „Apollo aller kunst ein hort“ zwei weitgespannte, melismatische Außenzeilen mit kurzer, zweihebiger Innenzeile, deren „Vorgriffe“ innerhalb einer versakzentnahen Tenorführung weder zur Annahme von Taktschwerpunkten zwingen noch zur Motivierung von einem „Pathos“ her.

Schwierigkeiten der Textlegung bietet im Abgesang vor allem der Beginn, der in dieser „potenzierten“ Barform stollengleich angelegt worden ist. Da die Textlegung in Augsburg 142a mit dem eigentlichen Stollen abbricht, und keine der Möglichkeiten der Textlegung ganz befriedigt, wird es sich empfehlen, nach Vorbild des Stollens zu unterlegen; die Melismatik ist verwandt. Das Ergebnis ist auch hier zwanglose Entsprechung zum Textiktus, die in den kürzeren Zeilen, z. B. in T. 12/13, besonders ohrenfällig ist:



[1] Vgl. NA. d. Liederbuches des Arnt von Aich. – Das Lied wird bereits im späten 15. Jh. parodiert (BB 40021, fol. 236f.); vgl. dazu W. Ehmann in MGG I, Sp. 80. In Sichers Tabulatur, deren Beginn auf 1503/04 anzusetzen ist, steht es an erster Stelle.

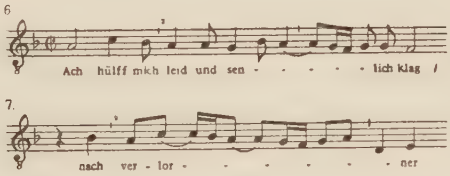
[2] Vgl. Die Singgemeinde II, 1926, S. 70.

Die vermeintlichen Vorgriffe erklären sich wiederum aus der Verfahrensweise des *melodista*: er läßt der Minima in der Textsenkung eine Semibrevis – oder mehr – in der Hebung folgen. Dies Verfahren ist im Maße der Alternation wahrscheinlich [1].

Auch hier ist die Position der Zeilenschlüsse nachzuprüfen. Die Außenzeilen des Stollens schließen auf der dritten, die Innenzeile auf der zweiten Zählzeit. Im Abgesang wechseln die Kadenzen der großen Reimzeilen von der ersten zur dritten, danach von der ersten zur zweiten Zählzeit. *Zir* [2], das Schlußwort des „potenzierten" Stollenpaares, vor einer der größten Zäsuren des Liedes, erhält ein Melisma, das von einer dritten zur zweiten Zählzeit des folgenden Taktes reicht. Das Kurzzeilenpaar der Abgesangsschlußgruppe schließt auf der vierten Zählzeit. Ferner folgen in T. 10 bzw. 15 reimsilbentragende Breven dem Taktbeginn im Abstand einer Zählzeit. Dieser Befund weicht von den Beobachtungen zu den Positionen der Zeilenschlüsse bei Aich 71 „Apollo aller kunst ein hort" ab, deren Beweiskraft zugunsten einer Schwerpunkte setzenden Taktfolge ohnehin relativiert wurde. Aich 38 „Ach Jupiter", in der Notenwertfolge in T. 12/13 und 17/18 dem Versakzent sehr nahe und damit bereits auf Aich 21 „Ach hülff mich leid" hinweisend, ist in der Position der Zeilenschlüsse an Festpunkte im Mensurtakt nicht gebunden, einem Prinzip nicht verpflichtet.

Konnte Aich 71 die Schwerpunktbezogenheit der „Vorgriffe", Aich 38 auch die der Zeilenschlußposition in Frage stellen, so wird Aich 21 „Ach hülff mich leid" im besonderen in der syllabischen Deklamation das Prinzip durchscheinen lassen, dem wohl alle drei Lieder mehr oder weniger unterworfen sind.

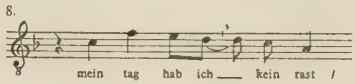
Die vermeintlichen Vorgriffe begegneten bisher vornehmlich in weniger syllabisch, mehr melismatisch geführten Partien. Diese sind in Aich 21 spärlich und ganz auf die Rahmenzeilen des Stollens sowie den Schluß des Abgesangs begrenzt. Wenn wir von den Beispielen innerhalb der Melismen absehen, die auch vom Text her nicht zu motivieren sind, so bleiben nur T. 2 mit dem im Text gefühlshaltigen Melismenkopf *sen(lich)* und T. 9 auf *(ver)lor-(ner)*:



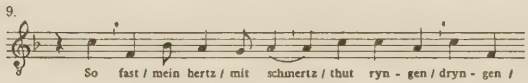
[1] Die Kontroverse der Germanisten endete bereits vor Jahrzehnten gegen schwebende Betonung zugunsten der Anhänger der Alternation.

[2] Nicht nur der syllabische Beginn der Reimzeile, sondern auch die Berücksichtigung des Textes führen zu dem Melisma auf *zir*. Die in der NA fehlgehende Konjektur des bei AICH korrupten Textes ist nach Ausweis von St. Gallen 462, München UB 328, EGENOLFF (1535) und cod. pal. 343, 106, zu verbessern: *durch fraw Diane zir*.

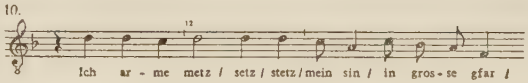
Beide sind aufschlußreich. Hier kann der Text wohl Ursache der Melismenbildung sein – am Zeilenschluß besteht ohnehin Neigung dazu –, jedoch setzen beide Beispiele die Vorgriffqualität außer Kraft, da sie auf der dritten bzw. zweiten Zählzeit erscheinen, der ganze Stollen zudem kein Beispiel einer Antizipation vor der ersten Zählzeit aufweist. Auch die häufigen Überbindungen an den Taktgrenzen infolge der Übertragung in heutige Notenschrift weisen auf eine andere Ursache. Die syllabischen Innenzeilen des Stollens sowie eine Reihe von Abgesangszeilen befürworten die Annahme eines anderen Prinzips durch die stets wechselnde Position der Texthebungen, wie auch durch die hier ebenfalls wechselnde Position der männlichen, d. h. betonten Reimkadenzen, z. B. bei den Zeilenschlüssen des Stollens. So folgt einer kurz vor der Taktgrenze 4/5 liegenden Texthebung eine Reimkadenz auf der zweiten Zählzeit:



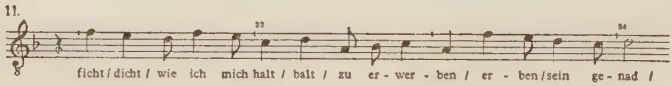
Die dann folgende Tenorzeile deklamiert ähnlich nahe am Textakzent:



Die Positionen der Silben *hertz* und *schmertz* sind nur innerhalb einer heterogenen, vom Mensurtakt unabhängigen rhythmischen Abfolge zu begreifen, für die der Mensurtakt zwar das Ordnungssystem [1], nicht aber die verbindliche Einheit gegeneinander abgestufter Betonungswerte darstellt. Der Abgesang ist weithin Zeugnis dafür:



Die Zeile schließt auf der 4. Zählzeit. Die folgende Tenorzeile, die auf der 3. Zählzeit schließt, skandiert ebenso nahe am Versakzent [2]. Die Taktgrenze 22/23 bringt eine weibliche Kadenz, deren Arsis auf die erste Zählzeit fällt:

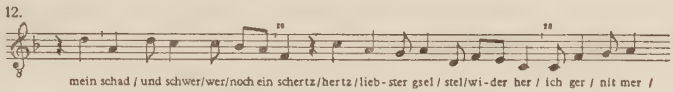


---

[1] Adam v. Fulda: „. . . tactus . . . nihil aliud est nisi debita et conveniens mensura“ (GS III, 360).

[2] Vgl. auch die Position der Reimsilben *wee* und *wach* sowie des folgenden *nicht*.

Obwohl der Reimzeilenschluß *genad* auf die erste Zählzeit trifft, zeigt die kleine Reimzeile in ihrem Verlauf, daß dies zwangsläufig innerhalb der Alternationsfolge geschieht. Auch die mehrfach auf die ungeraden Zählzeiten treffenden Positionen des Reims in T. 24/26 werden durch die Unbezogenheit der anschließenden Zeilen wieder relativiert, die Zufälligkeit dieses Erscheinungsbildes aufgedeckt; die Unterwerfung des *melodista* unter den Versakzent kann deutlicher kaum gezeigt werden:



Somit kann Aich 21 „Ach hülff mich leid" in besonderem Maße als ein Zeugnis der Möglichkeit rhythmischer Indifferenz gelten, für die auch die Verschiebung des Tenors um die Hälfte des imperfekten Mensurtaktes in der Bearbeitung St. Gallen 462, fol. 70v, bezeichnend ist: Erste und dritte Zählzeit werden ausgetauscht und erscheinen damit als gleichwertig; die Werte der Zeilenzäsuren bleiben weitgehend erhalten[1]. Aich 21 ist kein zufälliges oder abseitiges, sondern ein ungewöhnlich oft bearbeitetes und auch parodiertes Beispiel, das von Glarean als „cantio . . . per totam Germaniam cantatissima" hervorgehoben wird[2]. Das Maß der Bindung an den Versakzent, jene Indifferenz, raten dazu, von einer Anwendung „moderner Betonungszeichen" abzusehen. Aus dem Maße, in dem sich der *melodista* dem Versakzent fügte, dürfen wir schließen, daß ein Schwerpunkte setzendes Prinzip für ihn nicht verbindlich war[3]. Schwerpunktbildend wirken eher die männlichen Reimkadenzen am Ende der Sinnzeilen, der großen Bauelemente dieser Lieder, besser noch Festpunkte zu nennen als Schwerpunkte, Pfeiler, von der Zeile angestrebt und von ihrer zeitbedingten, latenten Dynamik[4] zugleich überflutet. In einer Schwerpunkte setzenden Gliederung, etwa nach Wechseltakten[5], werden die Strebigkeit der vom Text her unruhig unterteilten Melodiezüge und das summative Gefüge[6] der Lieder unkenntlich.

---

[1] Demnach werden die Tenorwerte nicht immer nach den Erfordernissen des Satzes verkürzt oder gedehnt.

[2] *Dodekachordon*, Basel 1547, S. 262 (= S. 208 der Übers. u. Übertr. v. P. Bohn, PGfM XVI, Leipzig 1888).

[3] Andere Grundsätze der Gestaltung, etwa die zeitgestaltende Kunst der Mensur, standen hier nicht zur Untersuchung.

[4] Vgl. die S. 143, Anm. 1, genannte Arbeit des Verf.s, S. 93, 98 u. ö.; vgl. auch W. Ehmann, *Adam von Fulda*, Berlin 1936, S. 156.

[5] Vgl. dazu auch H. Rosenberg (*Frottola und deutsches Lied*, AMl XVIII, 1946, S. 55), der sich vom Taktwechsel distanziert, da alle Niederschläge beim Taktschlagen gleich schwer seien, der Taktwechsel jedoch größere Differenzierung des Gewichts erfordere.

[6] Die bei Aich 21 oft formelhafte Melodiebildung folgt nicht nur im Versakzent, sondern auch in Gliederung und Untergliederung, und hier besonders weitgehend,

Die Untersuchung hat gezeigt, daß die neben den Zählzeiten des imperfekten Mensurtaktes melodisch hervortretenden Töne, die vermeintlichen „Vorgriffe", keine Rückschlüsse auf einen Schwerpunkttakt erlauben. Sie sind vielmehr Folge einer Melodiebildung, die sich weitgehend an den Versakzent der zeitlich vor den Tenores entstandenen Texte anlehnt. Die Taktordnung scheint rhythmisch indifferent zu sein. Dieses Ergebnis, durch den Befund der Zeilenschlußpositionen in Aich 71 „Apollo aller kunst ein hort" etwas eingeschränkt, kann zunächst nur für den begrenzten Gegenstand der Untersuchung Gültigkeit beanspruchen.

---

den Texten, die als Schlußglieder in der langen Tradition mittelalterlicher Formkunst einen hohen Grad von Kunstmäßigkeit erreichen.

Alter und neuer Stil in lateinisch textierten Werken von Orlando di Lasso

von

BERNHARD MEIER

Von „altem" und „neuem" Stil in den Werken eines Orlando di Lasso zu sprechen, mag auf den ersten Blick als problematisches Unterfangen erscheinen; stellt sich der große Meister spätniederländischer Polyphonie doch bereits für Michael Praetorius [1] und die Veranstalter des Nürnberger historischen Konzertes von 1643 [2] als hervorragender Vertreter des „alten", von der „Music iziger Zeit" schon deutlich unterschiedenen motettischen Stiles dar. Unser Ziel kann und soll deshalb auch keineswegs sein, die Berechtigung dieser Ansicht in Zweifel zu ziehen. Ebenso berechtigt dürfte es aber sein, von dieser der Persönlichkeit Lassos bald schon zugewiesenen Stellung eines „Altmeisters" einmal absehen und sein Werk vornehmlich unter dem Gesichtspunkt des musik-„historischen" Bewußtseins seiner Entstehungszeit betrachten zu wollen; Anleitung hierzu geben, über die bekannten historischen Exkurse bei Zarlino [3] und Zacconi [4] hinaus, vor allem jene Beschreibungen der seit dem Ende des 15. Jahrhunderts von Meistern verschiedener Generationen geschaffenen und einem Komponisten der ausgehenden niederländischen Epoche nebeneinander verfügbaren Stilarten, wie sie Gallus Dreßler [5] und Joachim Burmeister [6] in ihren Kompositionslehren bieten. Auf Grund dieser Zeugnisse eines ausgeprägten Stilbewußtseins und im besonderen auf Grund von Bur-

---

[1] Im *Syntagma Musicum,* Teil III (Neudruck, hg. v. E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 51) spricht Praetorius von der Art Lassos, „Musici tum temporis praeclarissimi suavissimique" (Sperrung nicht original).

[2] W. Kahl, *Das Nürnberger historische Konzert von 1643 und sein Geschichtsbild,* AfMw XIV, 1957, S. 286 f. u. 295.

[3] Hierzu K. Huber, *Ivo de Vento,* Lindenberg i. Allgäu 1918, S. 93 f. (Das Problem der „musica reservata" bleibt für vorliegende Darstellung außer Betracht.)

[4] Vgl. die Wiedergabe dieses Abschnitts bei F. Chrysander, *Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs,* VfMw IX, 1893, S. 252 ff.

[5] *Praecepta musicae poeticae* (hs., Magdeburg 1563), hg. v. B. Engelke, Geschichts-Blätter f. Stadt u. Land Magdeburg, 49.–50. Jg., 1914/15, S. 213 ff., cap. 15; vgl. W. M. Luther, *Gallus Dressler,* Kassel 1941, S. 106.

[6] Hierzu M. Ruhnke, *Joachim Burmeister,* Kassel u. Basel 1955, S. 106 ff.

meisters Aussage über Lasso als Meister des alle übrigen Stilarten umfassenden und sie nach Maßgabe des Textes anwendenden „genus mixtum" dürfte deshalb auch die Frage angebracht sein, welche Bedeutung in Lassos Motetten [1], Bußpsalmen [2] und Messen (soweit diese bereits in Neuausgaben vorliegen) der bewußten Stilnachahmung zukommt, einem Verfahren, das, wie die folgenden Untersuchungen zeigen sollen, von Lasso in zahlreichen Fällen und auf mannigfache Art geübt wird. Anlaß hierzu geben vor allem jene Textstellen, die Johann Andreas Herbst später unter dem Begriff der „adverbia temporis" und „verba aetatis hominum" zusammenfaßt [3]. Unsere Frage nach dem „alten" Stil bei Lasso ist somit zu verstehen als Frage nach jenen Satztechniken, die von Lasso im Sinne textbedingter Archaismen eingeführt werden; eine Besprechung hierher gehöriger Stellen führt sodann auch zum Nachweis anderer satztechnischer Eigenarten, die, kontrastierend zur archaisierenden Faktur benachbarter Abschnitte, hier in der Eigenschaft ostentativ „neuer" kompositorischer Praktiken erscheinen können.

I

Betrachten wir die von Lasso zur Darstellung „alten" Stiles gebrauchten Satztechniken, so lassen sich zunächst einige erkennen, die auch in anderem Sinne als „vitia" Verwendung finden, in dem hier besprochenen Zusammenhang jedoch wohl ihrer „Primitivität" wegen eingeführt werden: so etwa der Fauxbourdon, der neben seiner im 16. Jahrhundert typischen Funktion als „schlecht" klingender Satz oder als Prototyp der Dreistimmigkeit [4] hier-

---

[1] Hg. v. F. X. Haberl und A. Sandberger in den ungeradzahligen Bänden (I–XXI) von: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke* Leipzig 1894–1927 (im folgenden zitiert als: GA); dazu: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe,* Bd. I, hg. v. W. Boetticher, Kassel u. Basel 1956 (im folgenden zitiert als: NR I).

[2] *Orlando di Lasso, Septem Psalmi poenitentiales,* hg. v. H. Bäuerle, Leipzig 1906.

[3] Hierzu H. H. Eggebrecht, *Zum Wort-Ton-Verhältnis bei J. A. Herbst,* Ber. ü. d. Intern. Musikwiss. Kongr. Hamburg 1956, Kassel u. Basel 1957, S. 79.

[4] Zur textbedingten Verwendung des Fauxbourdons s. F. Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin,* Mus. Disc. VIII, 1954, S. 160–164. – Darüber hinaus sei vermerkt, daß der Fauxbourdon als Prototyp dreistimmigen Satzes auch an solchen Stellen verwendet wird, wo zwar nicht expressis verbis von einer Dreizahl die Rede ist, diese Zahl jedoch aus dem Zusammenhang des Textes stillschweigend verstanden wird: So erscheint z. B. in Moutons Motette *Illuminare Jerusalem – Interrogabat magos Herodes* (*Motetti de la corona, Libro II,* Eitner Sammelw. 1519, Nr. 12) in Takt 85–104 die Rede der (nicht nach dem biblischen Text, aber nach der communis opinio: drei) Weisen als ein an den Anfängen imitatorisch aufgelockerter Fauxbourdonsatz der drei Unterstimmen. Nachdrücklich verwiesen sei auch auf jene zahlreichen Stellen, wo der Fauxbourdon bei Erwähnung des göttlichen Namens, Angesichts u. ä., offenbar im Sinn einer subintelligierten trinitarischen Deutung, eingeführt wird: siehe z. B. Clemens non Papa, *Domine ne memineris – Adiuva nos,* Takt 82–84; Josquin, *Caeli enarrant gloriam Dei* (*Werken van Josquin des Prés,* hg. v. A. Smijers, Motetten, Bundel XV, S. 146 ff.), Takt 335–338; von Lasso seien genannt: *Confundantur superbi – Fiat*

mit eine weitere Bedeutung erhält. In dieser Art erscheint er, wie gelegentlich schon bei älteren Meistern [1], in Lassos Motette *Voce mea ad Dominum clamavi* (GA XIX, S. 10 ff.) zum Schluß der Textphrase „Cogitavi dies antiquos" (Takt 58–62) sowie zur Vertonung der Worte „Qui locutus est per Prophetas" im Credo der Messen *Beatus qui intelligit* [2] und *In die tribulationis* [3]. In den Motetten *Stet quicunque volet – Sic cum transierint* (GA XI, S. 44 ff., II. pars, Takt 21–27) und *Dixit Joseph – Nuntiaverunt Jacob* (GA XV, S. 76 ff., Takt 25–34) verwendet Lasso zu den Worten „obscurus moriar senex" bzw. „pater noster senior" ebenfalls den (leicht stilisierten) Fauxbourdon; doch begnügt er sich hier nicht mit der Einführung dieser Satztechnik, sondern fügt ihr noch weitere Archaismen hinzu. So beschließt in *Stet quicumque volet* eine Kadenz ohne Discantus-Vorhalt („cadenza semplice" [4]) bzw. eine altertümliche (als „vitium" allgemeiner Art schon bei Rore [5] und Jacobus de Kerle [6] nachweisbare) Doppelleitton-Kadenz den Vortrag des obengenannten Textes. Diese Kadenzform gebraucht Lasso auch in *Dixit Joseph* [7]; hinzu treten in Takt 26 f. und Takt 31 dieser Motette als weiteres, in anderer Bedeutung bei Lasso ebenfalls öfters anzutreffendes „vitium" [8] die „klingenden Quintenparallelen" [9] der tiefsten und jeweils real höchsten Stimme.

---

cor meum (GA IX, S. 155 ff.), II. pars, Takt 24–27; *Illustra faciem tuam – Quam magna multitudo* (ebd., S. 77 ff.), Takt 40–42; *Verba mea auribus percipe – Quoniam ad te orabo* (GA VII, S. 116 ff.), II. pars, Takt 62–64.

[1] Für Josquin s. Feldmann, a.a.O., S. 162 f.; vgl. auch Jacobus de Kerle, *Preces speciales* (hg. v. O. Ursprung, DTB XXVI, 1926), 8. Responsorium, Takt 12–15: [„Peccavimus Domine] cum patribus nostris."

[2] *Quinque Missae Orlandi Lassi,* hg. v. F. Commer, Regensburg o. J.

[3] *Selectus Novus Missarum,* hg. v. C. Proske, Bd. II, Regensburg 1861, S. 371 ff.

[4] Zur Unterscheidung von „cadenze semplici" und „cadenze diminuite" s. Zarlino, *Istitutioni harmoniche,* Venedig 1558, p. 221; vgl. auch O. Tigrini, *Il Compendio della musica,* Venedig 1588, III, 21, sowie die Unterscheidung von „clausulae simplices" und „clausulae formales" bei Calvisius, *Melopoiia,* Erfurt 1592, cap. 13.

[5] *O fortuna potens – Haec aufert iuvenes* (München, Bayer. Staatsbibl., Mus. Ms. B, Nr. 21), Takt 54 f.: „cladibus afficit".

[6] *Preces speciales,* 6. Responsorium, Takt 50 f.: „ab iniquitatibus nostris".

[7] Die im Bassus II, Takt 29, sowie im Altus II, Takt 33, vom Herausgeber gesetzten b-Akzidentien sind, entsprechend ihrem Fehlen in *Stet quicunque volet,* zu streichen.

[8] Siehe *Audi benigne conditor – Multum quidem peccavimus* (GA VII, S. 86 ff.), II. pars, Takt 3 ff.: „peccavimus"; *Nuntium vobis – Thus Deo, myrrham* (GA V, S. 9 ff.), Ende der I. pars: „mystica dona"; *Tragico tecti syrmate* (GA XI, S. 75 ff.), Takt 6–8: „populis ultima passis / canimus tristi [carmine Naenias"]; *Voce mea ad Dominum clamavi* (GA XIX, S. 10 ff.), Takt 46–48: „et defecit [spiritus meus"].

[9] Quintenparallelen, die infolge von Stimmkreuzungen nicht im Notenbild, wohl aber im Erklingen zur Geltung kommen. Vgl. hierzu E. Lowinsky, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen,* Den Haag 1937, S. 24, Anm. 3. – Zum Vorkommen von Quintenparallelen in der „sortisatio" des 16. Jhs. s. W. Gurlitt, *Der Begriff der Sortisatio* (Tijdschrift XVI, 1940–46, S. 207 f.) und E. T. Ferand, *„Sodaine and Unexpected" Music in the Renaissance,* MQ XXXVII, 1951, S. 17 f. Über das von

Auch der „Contrapunctus simplex" kann als Merkmal „primitiven" alten Stiles verwendet werden[1]: so erscheint er, jeweils zusammen mit klingenden Quintenparallelen, in Vers 28, Takt 14–16, von Nr. 5 der *Psalmi poenitentiales* zum Text „et anni tui [non deficient]"; eine Parallelstelle hierzu bietet im ersten Bußpsalm (Vers 7, Takt 7–12) die Vertonung der Worte „inveteravi inter omnes", wo auch die – im folgenden noch öfters zu beobachtende – Mensurierung in längeren Notenwerten als Archaismus zu verstehen ist.

Ton- oder Intervall-Wiederholungen („Redictae"), wie sie als absichtlich schlecht klingende Melodiebildung bei niederländischen Meistern des 16. Jahrhunderts oftmals Verwendung finden[2], können bei Lasso ebenfalls den „alten" Stil charakterisieren: so etwa, zusammen mit Contrapunctus simplex, in Nr. 2 der Bußpsalmen (Vers 3, Takt 8–10) auf „inveteraverunt"; ferner, verbunden mit klingenden Quintenparallelen, im dritten Teil der Horaz-Komposition *Beatus ille qui procul negotiis* (GA XI, S. 22 ff.) zum Text „sub antiqua ilice" (Takt 5–7)[3]. Zur Verwendung der Redictae in diesem Sinne mag wohl vor allem die Roheit eines aus solchen Wiederholungen bestehenden Satzes beigetragen haben[4]; nicht übersehen sei jedoch, daß schon Johannes de Muris[5] den Gebrauch solcher Ton- und Intervall-Wiederholungen als ein (neben anderen „Fehlern") in den Gesängen der „Alten" zwar anzutreffendes, bei der Komposition neuer Melodien aber nicht mehr erlaubtes Verfahren erwähnt.

Die Vorstellung „alten" Stiles erweckt Lasso aber nicht nur durch die bisher genannten „primitiven" Satztechniken, sondern auch dadurch, daß er bewußt auf stilistische Eigenarten der früheren niederländischen Musik zurückgreift. So bildet er im 5. Bußpsalm den Schluß des 27. Verses

---

Praetorius und den Veranstaltern des Nürnberger historischen Konzertes angenommene Alter dieser Art von Mehrstimmigkeit s. Ferand, a.a.O., S. 22, und Kahl, a.a.O., S. 286, 293.

[1] Von den anderen Verwendungsweisen des Contrapunctus simplex kommt diejenige als „ridiculosum" und „puerile" (s. Feldmann, a.a.O., S. 146, 162) der hier geschilderten wohl am nächsten.

[2] S. hierzu B. Meier, *The Musica Reservata of Adrianus Petit Coclico and its Relationship to Josquin*, Mus. Disc. X, 1956, S. 82, 89, 96; Beispiele aus Motetten Lassos in der Besprechung von O. di Lasso, NR I, Mf (im Druck). Verwiesen sei auch auf Vers 16 des 4. Bußpsalmes, wo die Kontrastierung eines die „vitia" von Redictae und klingenden Quintenparallelen aufweisenden dreistimmigen Einleitungsabschnittes und des anschließenden fehlerlos vollstimmigen Satzes offenbar durch den Text „Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam" bedingt ist. (Die Bitte um „Öffnung der Lippen" besagt, daß der Psalmist sich nicht fähig fühlt, aus eigener Kraft das Lob Gottes würdig zu verkünden).

[3] Ob sich die Verwendung klingender Quintenparallelen in Takt 5 f. der I. pars lediglich auf „procul negotiis" oder insgesamt auf „procul negotiis, ut prisca gens mortalium" bezieht, bleibe dahingestellt.

[4] Bezeichnenderweise verwendet ihn Lasso auch zum Text „Benedicite omnes bestiae et pecora Domino" (*Benedicite omnia opera Domini Domino*, GA IX, S. 93 ff., III. pars, Takt 40–47).

[5] *Summa musicae*, cap. 23 (GS III, 238b, 239).

(„veterascent"), abgesehen von der Langmensurierung der beiden Oberstimmen, vermittels einer Kadenz, deren tiefste Stimme nicht, wie zu Lassos Zeit an Hauptzäsuren längst üblich, den für die „clausula basizans" charakteristischen Quart- oder Quintsprung vollzieht, sondern, einem älteren Typus der Kadenz entsprechend, den abwärts führenden Sekundschritt der „clausula tenorizans" aufweist [1]. Als „historischer" Archaismus ist es auch zu verstehen, wenn Lasso zum Text „Memor fui dierum antiquorum" (7. Bußpsalm, Vers 5, Takt 1–6) oder zu Anfang der sodann auch durch Fauxbourdon ausgezeichneten Stelle „Qui locutus est per Prophetas" innerhalb der Missa *Beatus qui intelligit* einen dreistimmigen Satz einführt, dessen Außenstimmen sich fortwährend in Dezimenparallelen bewegen. Lasso bedient sich hier jener von Gaffurius [2] mit Hinweis auf zahlreiche Komponisten des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts beschriebenen Satzweise, die, gerade auch was die ständigen Quint-Sext-Folgen über den einzelnen Tönen der tiefsten Stimme betrifft, z. B. in Alexander Agricolas Motette *Si dedero* [3] (Takt 66 ff.) sowie in Jacob Obrechts Messen *Si dedero* [4] und *O quam suavis est* [5] ihre Entsprechung hat [6]. Gelegentlich scheint Lasso gar den Stil bestimmter Generationen älterer Meister zu kopieren: so dürfte der zweimalige Vortrag eines abweichend von Lassos sonstiger Art [7] streng imitatorisch gehaltenen Duos – erst durch Altus und Bassus, dann durch Cantus und Tenor – zum Text „nil sanguis avorum" (*Pulvis et umbra sumus*, GA I, S. 127 ff., Takt 33–40) als Reminiszenz der für die Zeit Josquins – also der zweiten Generation vor Lasso – charakteristischen „fugae nudae" [8] und lagenmäßig unterschiedenen, melodisch aber entsprechenden Duos zu verstehen sein. Zum Text „vel parentum nostrorum" (*Ne reminiscaris*, GA I, S. 109 ff., Takt 17–24) findet sich

[1] Zur Entwicklung des Klauselwesens im 15. Jh. s. H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 32–37; ferner E. Apfel, *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh.*, AfMw XII, 1955, S. 297 ff. (bes. S. 305 f., 309 ff.).

[2] *Practica Musice*, Mailand 1496, III, 12. Vgl. auch Ch. W. Fox, *Non-quartal Harmony in the Renaissance*, MQ XXXI, 1945, S. 33 ff.

[3] *Werken van Jacob Obrecht*, hg. v. J. Wolf, Amsterdam-Leipzig 1912 ff., Missen, Deel III, S. 55 ff.

[4] Ebd., S. 1 ff.; siehe Et in terra, Takt 96 ff., Agnus III, Takt 20 ff.; zu letztgenannter Stelle vgl. auch die in AfMw X, 1953, S. 290, Anm. 5, gebotene Berichtigung.

[5] Ebd., S. 61 ff.; siehe Agnus III, Takt 20 ff.

[6] Daß auch diese Satztechnik nicht nur in diesem Sinne verwendet wird, sei ausdrücklich betont. Man vergleiche etwa die Einführung derselben in *Misericordias Domini* (GA IX, S. 9 ff.), Takt 44–47, wo sie, gleich dem vorausgehenden Fauxbourdon, wohl einer trinitarischen Deutung des Textes [„annuntiabo] veritatem tuam" dient.

[7] Dressler, a. a. O., über Lasso: „Hic ad fugas se ubique alligare non patitur, sed praecipue suavitatis est studiosus et verbis Harmoniam apte et convenienter per decorum applicat."

[8] Dressler, a. a. O.: „Josquinus cum suis coetaneis, qui ex fugis extruunt harmonias, sed eorum cantiones quatuor [vocum] sunt nudae." Vgl. auch die folgende Fußnote.

dagegen – besonders stark kontrastierend nach der für Lassos eigenen Stil charakteristischen Häufung affektiv bedingter Vorhaltsdissonanzen (Takt 9–16: „delicta nostra") – eine außerordentlich dichte, mit zwei Motiven zugleich arbeitende und in einem nahezu pausenlosen Satz oftmals zu konfliktrhythmischen Bildungen führende Imitation, so daß die Annahme naheliegt, Lasso habe hier den Stil der seinem Wirken unmittelbar vorausgehenden Komponistengeneration (Gombert, Clemens non Papa, Crecquillon u. a.) nachahmen wollen, deren Satzweise sich, wiederum nach Dreßlers Aussage [1], vor allem durch Gebrauch der „plenae fugae" auszeichnete.

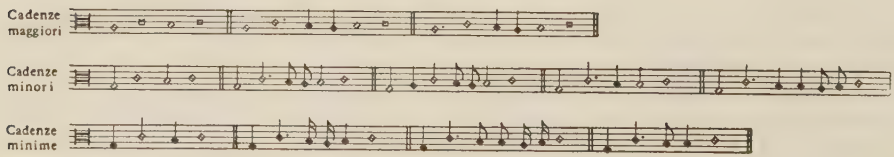
Eine gesonderte Besprechung verdienen die letzten Verse der *Psalmi poenitentiales*, da hier die siebenmalige Komposition der Anfangsworte „Sicut erat" in besonders reichlichem Maße Gelegenheit zur Verwendung altertümlicher Satztechniken bietet. Auch bei diesen gerade durch die Mannigfaltigkeit ihrer Faktur hervorragenden Vertonungen lassen sich solche von allgemein archaisierender Art – wie der vierstimmige Falsobordone [2] des ersten und der langmensurierte, in zwei „cadenze maggiori" [3] auslaufende Satz des dritten „Sicut erat" – und ausgesprochene Stilkopien unterscheiden. Als solche anzusehen sind offenbar das „Sicut erat" des 2. und 7. Bußpsalmes, wo Lasso – besonders eindrucksvoll in den jeweils nur dreistimmigen Einleitungsabschnitten – eine cantus firmus-artige Melodie dem reich melismatischen Diskantieren der übrigen Stimmen gegenüberstellt. Reduktion der Stimmenzahl und melismatisches Diskantieren zeichnet auch die entsprechende Stelle des insgesamt auf einem echten cantus firmus basierenden 6. Bußpsalmes aus. Im 4. und 5. Bußpsalm bildet Lasso das „Sicut erat" hingegen frei durchimitierend; doch heben die melismatische Textierung und die in geringem Abstand mehrfach einsetzende dichte Imitation (an der genannten Stelle des 5. Bußpsalmes, Takt 1 bzw. 4 f., jeweils drei Einsätze „post minimam") auch diese Abschnitte – wohl gleichfalls zu verstehen als Adoptierungen des Stiles der von Gombert, Clemens non Papa u. a. bestimmten Generation – vom übrigen Verlauf der betreffenden Verse deutlich ab.

---

[1] A. a. O., über die obengenannten Meister: „Horum cantiones non ex nudis, sed ex plenis fugis constituuntur . . ."

[2] Man beachte die Führung von Cantus und Tenor in Sextenparallelen sowie die abwärts sequenzierenden Quartsprünge der jeweils tiefsten Stimme. Vorschriften für die Komposition eines solchen Satzes finden sich bei P. Aaron, *De institutione harmonica*, Bologna 1516, III, 27.

[3] Hierzu die Beispiele bei Tigrini, a. a. O., III, 21:



II

Außer einer bewußten Verwendung „alter" Satztechniken läßt sich bei Lasso aber auch eine absichtliche Konfrontierung dieser Archaismen mit ostentativ „neuen" Kompositionsweisen beobachten. Als erstes Beispiel hierfür genannt sei die Motette *Junior fui – Declina a malo* (GA XV, S. 101 ff.). Ihren einleitenden Text „Junior fui, etenim senui" stellt Lasso zunächst durch Kontrastierung eines von Cantus (Knabenstimme!) und Altus II gebildeten Duos mit einem ohne Sopran (also nur von Erwachsenen) gesungenen Abschnitt dar [1]. Zu diesem schon in Stoltzers Vertonung desselben Textes [2] geübten Verfahren tritt jedoch die Gegenüberstellung „neuen" und „alten" Stiles: ersteren repräsentiert hier ein ausgedehntes Semiminimen-Melisma und die in Lassos motettischem Satz ungewöhnliche, im Madrigal häufige „cadenza minima"; als Kennzeichen „alten Stiles" erscheint dagegen eine schon bei Obrecht [3] und Josquin [4] nur mehr als „vitium" verwendete Kadenzierung, deren Grundlage die „Quartfall-Klausel" des Dufayschen Fauxbourdons [5] bildet.

Auch der Gegensatz der zur syllabischen Deklamation verwendeten Notenwerte kann „alten" und „neuen" Stil kontrastieren: so verwendet Lasso zum Text „in generationem et generationem / anni tui" (Bußpsalm Nr. 5, Vers 25, Takt 8–16) erst Minimen und Semiminimen – zu verstehen wohl als eine für den, verglichen mit der Motette, jüngeren madrigalischen Satz charakteristische Art der Deklamation [6] –, dann gerade in den Außenstimmen Brevis und Semibrevis als Träger der einzelnen Textsilben. Denselben Kontrast der Mensurierung bietet Lasso in der Motette *Laudate Dominum de coelis – Laudate Dominum de terra – Juvenes, et virgines – Laudate eum* (GA IX, S. 166 ff.) zum Text „senes cum iunioribus" (III. pars, Takt 4–8); hinzu tritt die Gegen-

---

[1] So ist auch der Vortrag des auf S. 153 erwähnten Textes „Cogitavi dies antiquos" nur durch tiefe Stimmen zu verstehen; vgl. ferner „per Prophetas" im Credo der Missa *Qual donna attende a gloriosa fama* (*Selectus Novus Missarum,* Bd. I, Regensburg 1855, S. 61 ff.).

[2] *Erzürne dich nicht,* hg. v. O. Gombosi, Das Chorwerk, Heft 6, Wolfenbüttel 1930, 5. Teil, Takt 1–6.

[3] *Factor orbis – Spiritus Domini* (*Werken van Jacob Obrecht,* Motetten, Bundel I), Takt 62 f.: „et dolorem"; II. pars, Takt 55 f.: „super nos".

[4] *Magnus es tu Domine – Tu pauperum refugium* (Glarean, *Dodekachordon* III, 14; Übersetzung Bohn, S. 221 ff.), Takt 128 f.: „pauperum refugium"; 136 f.: „exulum"; 175 f.: „salus mea".

[5] Beispiele hierzu bei Besseler, a.a.O., S. 14 u. 16.

[6] Als solche erscheint sie in Lassos Motetten gelegentlich auch zur Darstellung weltlichen Wesens verwendet: s. z. B. *Diliges proximum tuum – Quoniam qui talia agunt – Fructus autem Spiritus* (GA I, S. 113 ff.), Takt 93–96: „ebrietates, comessationes"; *Nuptiae factae sunt – Dixit mater eius – Et dixit eis Jesus – Omnis homo* (GA XV, S. 30 ff.), IV. pars, Takt 10–13: „et cum inebriati fuerint"; *In principio erat Verbum – Fuit homo – In propria venit* (ebd., S. 8 ff.), II. pars, Takt 50–52: „et mundus per ipsum factus est"; *Pater noster – Ave Maria* (GA XIII, S. 81 ff.), Takt 85–92: „et ne nos inducas in tentationem".

überstellung des schon bei Willaert[1] und Rore[2] nur mehr als „Fehler" verwendeten terzlosen und des zu den Worten „cum iunioribus" selbst in einem nur dreistimmigen Satz ausnahmslos gebrauchten terzhaltigen Klanges. Auch rhythmisch selbständige, jedoch nicht eigentlich imitierende Führung der Stimmen, dazu Vorhalts- und Querstandbildung können, wie die Vertonung der Worte „omnia novissima et antiqua" (*Domine probasti me – Ecce Domine*, GA IX, S. 34 ff., II. pars, Takt 6–12) zeigt, als Kennzeichen „neuer" Satzweise erscheinen, gegenüber dem durch längere Mensurierung, Contrapunctus simplex (andeutungsweise in der vorhaltlosen quasi-Kadenz Takt 8 f., deutlich ausgeprägt bei der abschließenden Zäsur) und Redictae (Oberstimme, Takt 11 f.) charakterisierten „alten" Stil.

Eingehende Betrachtung verdient die Motette *Multifariam multisque modis* (GA XI, S. 161 ff.). Hier findet sich zum Text „loquens patribus nostris" (Takt 12–14), auffällig kontrastiert von der Vollstimmigkeit des vorausgehenden wie auch des folgenden Abschnitts und zudem hervorgehoben durch eine in Takt 11 f. unabhängig von der grammatikalischen Struktur des Textes gebildete Kadenz[3], eine Episode dreistimmigen Satzes, dessen archaisierenden Charakter die Gegenüberstellung eines länger mensurierten cantus firmusartigen Tenors und zweier ohne jede imitatorische Verknüpfung diskantierender Außenstimmen (welch letztere von der Mitte des 13. Taktes an zudem in Dezimenparallelen verlaufen) deutlich betont. Im Gegensatz hierzu bildet Lasso nur wenig später (Takt 17–23) zum Wort „novissime" eine Imitationsgruppe, deren Motiv (kleine Terz abwärts) erst von *g*, dann von *c*, *f* und *b*

---

[1] *Dominus regit me – Parasti* (hg. v. H. Zenck, CMM 3, Bd. I, Rom 1950, S. 99 ff.), Takt 72 f.: „mala" (man beachte auch die Verwendung der Dissonanz).

[2] *Pater noster* (München, Bayer. Staatsbibl., Mus. Ms. B, Nr. 13), Takt 121 f.: „a malo".

[3] Vgl. hierzu A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum Musicae*, Ber. ü. d. Internat. Musikwiss. Kongr. Bamberg 1953, Kassel u. Basel 1954, S. 119; ferner die Ausführungen desselben in: *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jhs.* (Musikalische Denkmäler, Bd. I), Mainz 1955, S. 16*. – Bei Lasso begegnen Kadenzen dieser Art so häufig, daß man sie fast als Charakteristicum seines Stiles ansehen könnte. Ihre Bedeutung als ostentative Darstellung der Repercussio eines Kirchentones wurde gelegentlich schon erwähnt (s. AfMw XIV, 1957, S. 97, Anm. 3). An zahlreichen anderen Stellen hebt Lasso durch eine nicht syntaktisch bedingte reguläre Kadenz den anschließend eingeführten „Fehler" einer textbedingten irregulären Kadenz ausdrücklich hervor: so in *Ego sum qui sum – Ego dormivi* (GA XIII, S. 4 ff.; 2. tonus transpositus), Takt 18–23: „et consilium meum [*g*] / non est cum impiis" (*f*); vgl. *Verba mea auribus percipe – Quoniam ad te orabo* (GA VII, S. 116 ff.; 1. tonus transpositus), Takt 25–36: „intende voci [*g*, *b*] / orationis meae" (*d-mi*). Umgekehrt treten in *Circumdederunt me* (GA XV, S. 106 ff.; 1. tonus) irreguläre Kadenzen (*a-mi* bzw. *c* und *g*) schon innerhalb der Textphrasen „et torrentes iniquitatis / conturbaverunt me" und „praeoccupaverunt me / laquei mortis" (Takt 27 f. bzw. 49 f.) auf. Auch Abschnitte von ausgesprochenem „Dur"-Charakter können durch nicht syntaktisch bedingte Kadenz hervorgehoben werden: so in Takt 1–15 von *Verba mea auribus percipe* die Phrase „auribus percipe" gegenüber den vorausgehenden Worten „verba mea".

aus einsetzt, bis es zum Schluß, eine zum letztgenannten Einsatz in Terzenparallelen verlaufende und querständig nach *h* geführte Stimme in der Oberquarte beantwortend, wieder in der ursprünglichen Lage vorgetragen wird. Mit dieser im Quintenzirkel abwärts führenden Folge von Einsätzen erinnert vorliegende Imitationsgruppe auffällig an die bekannte „chromatische Sequenzmodulation" in Coclicos Reservata-Motette Nr. 33 [1]. Auch die Beendigung der „Modulation" durch das Intervall einer verminderten Quinte findet sich, wenngleich durch die Anbringung desselben in Mittelstimmen (Tenor II und Cantus II, jeweils Takt 20–22) einigermaßen versteckt, bei Lasso. Im Unterschied zu Coclico begnügt sich Lasso jedoch sowohl hier als auch in seinem Madrigal *Come la notte ogni fiammella è viva* (NR I, S. 136 ff.), wo er von Takt 24 bis zum Schluß ebenfalls eine Imitation dieser Art bildet, mit der Einführung von *b-molle* als einzigem in dem auf *c'* (im Tenor, *c''* im Sopran) transponierten 6. tonus der Motette bzw. im 8. tonus des Madrigals leiterfremdem Ton. Auch handelt es sich bei den in diesen beiden Stücken imitierend eingeführten Motiven (Terz *sol-mi* bzw. Quinte *sol-ut*) – im Unterschied zu Coclicos Motette, wo die Einführung einer solchen Quinte bereits an sich gegen die Tonart (2. tonus transpositus) verstößt – um Intervallgattungen, die in der Art, wie sie zunächst erscheinen (Ausgang des ersten Einsatzes von der Oberquinte, der Beantwortung von der Finalis) dem jeweiligen Kirchenton eigen sind. Die fortwährende Transposition dieser Motive im Quintenzirkel abwärts führt jedoch bald schon zu einer Exposition der „fremden" Quinten-species *f-b*. Der Charakter einer solchen Imitation als „vitium" ist hierdurch hinreichend belegt, so daß die Anwendung auf „virgam peccatorum super sortem iustorum" (Coclico) oder auf „e scaccia il rio timor che mi consume" in Lassos Madrigal verständlich wird. Außerdem aber steht diese Imitation, die bei Coclico zu extremer Chromatik führt und dies in Lassos Motette zwar in milder, doch unverkennbarer Weise ebenfalls andeutet (man vergleiche außer dem Querstand der beiden Unterstimmen in Takt 21 f. auch die Melodik der beiden Soprane, in welchen das Imitationsmotiv zum Quint-Ambitus erweitert wird), in deutlichem Zusammenhang mit der von Lowinsky [2] als für Lassos „neuen Klangstil" bezeichnend angeführten Stelle aus der chromatischen Motette *Alma nemes*, wo ein solches Gleiten der Klänge im Quintenzirkel abwärts, wenn auch ohne Imitation, gerade zu den Worten „dulce novumque melos" eintritt.

Als Kennzeichen „neuen" Stiles erscheint Chromatik auch in Lassos Missa *Qual donna attende a gloriosa fama* zum Text „Et vitam venturi saeculi"; noch deutlicher jedoch in der Kontrastierung zum „alten" Stil, wie Lasso

---

[1] Hierzu M. van Crevel, *Adrianus Petit Coclico*, Den Haag 1940, S. 280 ff.; ders., *Verwante sequensmodulaties bij Obrecht, Josquin en Coclico*, Tijdschrift XVI, 1940 bis 1946, S. 107 ff.

[2] A.a.O., S. 23, Anm. 4.

sie innerhalb der Motette *Ne derelinquas amicum antiquum* (GA XV, S. 134 ff.) gleich an zwei Stellen vornimmt. Als erstes erscheint hier bemerkenswert, daß bei der auf „antiquum" gebildeten Kadenz (Takt 9 f.) der Tenor die Auflösung des Discantus-Vorhalts antizipiert und somit eine akzidentelle Erhöhung der Penultima innerhalb der „clausula cantizans" unmöglich macht. Eine derartige Kadenzbildung wird zwar von älteren Meistern ohne Bedenken verwendet[1], erscheint jedoch bei Lasso anderwärts als satztechnisches „vitium"[2]. Zu bemerken ist auch, daß die Terz über der Kadenz-Ultima von Lasso hier nicht erhöht, also kein außerhalb der „manus Guidonis" liegender Ton eingeführt wird. Akzidentelle Erhöhung der Terzen in rascher Folge – ein Gebrauch der „voces fictae", auf dessen „Neuheit" verschiedentlich hingewiesen wird[3] –, dazu bald auch Übergang der Deklamation auf Minima und Semiminima zeichnen hingegen die anschließende Partie „novus autem non erit similis" (Takt 11–18) aus. Auch der bis Takt 10 eingehaltene 3. tonus wird mit der Folge von Kadenzen auf *d* (Takt 15) und *g* (Takt 17 f.) nunmehr verlassen; endlich erscheinen „antiquum" und „novus autem non erit similis illi" durch das Vorwiegen von Klängen mit kleiner bzw. von Klängen mit großer Terz, d. h. also durch Kontrastierung eines mindestens „ernsten" Affektes mit ausgesprochen „heiterem", gegeneinander abgehoben. – Nicht weniger eindrucksvoll ist wenig später (Takt 24–30) die Darstellung des Textes „amicus novus: veterascet". Wiederum kennzeichnet die Erhöhung zahlreicher Terzen den „neuen" Stil; seinen chromatischen Charakter verrät er nun auch ganz offenkundig durch das zweimalige Auftreten der verminderten Quarte *c''-gis'*, eines Intervalles, das, gleich dem Querstand zum vorausgehenden *g'* des zweiten Soprans, von Lasso hier eingeführt wird, um eine Fortschreitung *g'-gis'* in der zuletzt genannten Stimme zu umgehen[4]; den

---

[1] Siehe z. B. Obrecht, *Factor orbis – Spiritus Domini,* II. pars, Takt 104; Gombert, Missa *Media vita* (hg. v. J. Schmidt-Görg, CMM 6, Bd. II, Rom 1954, S. 1 ff.), Kyrie II, Takt 5, 25, Et in terra, Takt 32, 77, Patrem, Takt 29, 36, 120; ferner in Gomberts Messen *Sur tous regrets* (ebd., S. 31 ff.), Kyrie I, Takt 17, Kyrie II, Takt 27, und *Philomena* (ebd., S. 57 ff.), Kyrie II, Takt 35, Qui tollis, Takt 88.

[2] *Peccavi, quid faciam tibi* (GA VII, S. 100 ff.), Takt 45 f.: „peccatum meum"; *Venite filii – Diverte a malo* (ebd., S. 75 ff.), II. pars, Takt 6 f.: „malo". Lasso scheint somit die von Zarlino und Calvisius vertretene Meinung (s. hierzu Ruhnke, a. a. O., S. 119 f.) zu teilen, daß eine Erhöhung der Penultima innerhalb der „clausula cantizans" eintreten müsse.

[3] Eucharius Hoffmann, *Musicae practicae praecepta,* Hamburg 1592, cap. 4 (in der 1. Aufl., Wittenberg 1572, nicht enthalten): „Hae voces fictae suavitatis, varietatis, novitatis et saepissime necessitatis causa, propter textum . . . insertae cantui, sumuntur ex genere Chromatico . . ." Vgl. auch die von Ruhnke, a. a. O., S. 137, zitierte Stelle aus Chr. Praetorius' *Erotemata musices* (1574), welche sich z. T. wiederum an den von E. Lowinsky (*Matthaeus Greiter's Fortuna,* MQ XLIII, 1957, S. 69) zitierten Passus aus dem Musiktraktat des Gregor Faber (1553) anschließt.

[4] Als Beispiele anderweitiger Verwendung solcher Querstände (die zu beseitigen gerade der von Lasso hier jeweils verfolgten Absicht widerspräche) seien genannt: *Audi dulcis amica mea* (GA I, S. 99 ff.), Takt 76: „orationem"; *Che più d'un giorno*

„alten“ Stil repräsentiert wiederum ein streng diatonischer Satz, dessen Außenstimmen zudem in Dezimenparallelen verlaufen und dessen Ende jeweils eine auf der „clausula tenorizans“ fundierte Kadenz bildet.

Beschließen wir hiermit die Reihe unserer Beispiele, so wäre als Ergebnis festzuhalten: Die von Johann Andreas Herbst ausgesprochene Forderung, der Komponist müsse u. a. auch die „adverbia temporis“ und die „verba aetatis hominum“ berücksichtigen, wird bereits von Lasso dadurch erfüllt, daß er an zahlreichen Stellen seiner lateinisch textierten Werke Satztechniken von bewußt „alter“ oder „neuer“ Prägung verwendet. „Alten“ Stil bedeutet hierbei teils die Nachahmung früherer niederländischer Meister, teils die Einführung satztechnischer „vitia“ – Fauxbourdon, Contrapunctus simplex, Quintenparallelen und Redictae –, welche hier den Eindruck des „Primitiven“ erwecken sollen. Auch eine im Vergleich zur „normalen“ Mensurierung von Lassos Motetten ungewöhnlich langsame Bewegung kann schon als Archaismus erscheinen. Den „neuen“ Stil kennzeichnet hingegen die Verwendung ungewöhnlich kurzer, dem madrigalischen Satz eigener Deklamationswerte sowie der mit Satztechniken altertümlicher Prägung kontrastierte Gebrauch von Chromatik. Mit diesen Gegenüberstellungen „alten“ und „neuen“ Stiles übertrifft Lasso – befähigt sowohl durch sein überragendes Ingenium als auch begünstigt durch seine Stellung am Ende einer Epoche, deren verschiedene Stilrichtungen ihm noch unmittelbar zugänglich sind, gleichzeitig aber schon als „historisch“ vorliegen – bei weitem alle Ansätze, die, wie es scheint, gelegentlich von älteren Meistern bereits in dieser Richtung unternommen wurden; und mag Lassos Werk angesichts der um 1600 sich vollziehenden Neuerungen bald schon selbst zum repräsentativen Muster „alten Stiles“ geworden sein, so dürfte es doch einen besonderen Ruhmestitel seines Schöpfers bilden, daß er wohl als einer der Ersten seines Jahrhunderts „Altes“ und „Neues“ in seiner Musik so eindrucksvoll darzustellen verstand.

(NR I, S. 140 ff.), Takt 27 f., 29 f. (Parallelstellen!): „ò moia“; *Dulces exuviae – Urbem praeclaram statui* (GA XI, S. 57 ff.), II. pars, Takt 23: „inimico ab hoste“; Missa *Beatus qui intelligit,* Et iterum venturus est, Takt 11 f.: „et mortuos“; Missa *Qual donna attende a gloriosa fama,* Credo, Takt 148–150: „mortuorum“; *Ove le luci giro* (NR I, S. 163 ff.), Takt 12 f.: „sospiro e lagrimos' humore“; *Salve festa dies – Felices casto* (GA XI, S. 1 ff.), Takt 17 f.: „devota mente sacerdos“; *Tragico tecti syrmate* (GA XI, S. 75 ff.), Takt 29: „mollesque toris [mollibus aulae]“.

Eine unbekannte anonyme Matthäuspassion aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

von

JOACHIM BIRKE

Immer wieder tauchen noch unbekannte Quellen zur Geschichte der Passion auf, die vor allem den Übergang von der Choralpassion zur oratorischen Passion, beginnend mit den drei Passionen von Thomas Selle 1641–43 [1], deutlicher erscheinen lassen. So fand sich 1951 in der Ratsbücherei Lüneburg unter alten Akten das Autograph des Textes der Lukaspassion von Georg Böhm [2]. Die hier zu untersuchende anonyme Matthäuspassion, die als hervorragende Quelle für die Entwicklung der oratorischen Passion angesehen werden muß, stammt ebenfalls aus der Ratsbücherei Lüneburg und ist bis in die jüngste Zeit unbeachtet geblieben [3]. Nur Richard Buchmayer erwähnt sie kurz [4]. Aber er gibt entgegen seiner Ankündigung später weder eine stilistische Beschreibung, noch ermittelt er den Komponisten [5]. Die folgende Studie versucht nun, das Werk stilgeschichtlich einzuordnen und mit Hilfe von Stilkritik, Biographie und Handschriftenvergleich die Frage der Autorschaft zu klären.

1. Die Handschrift

Die Handschrift besteht aus einundzwanzig Stimmheften mit dem Format 30,5 × 22 cm (4°), die in zwei verschiedenen Zeitabschnitten entstanden sein

[1] Vgl. zu den folgenden Ausführungen die entsprechenden Abschnitte – insbesondere Anhang III – in: J. Birke, *Die Passionsmusiken von Thomas Selle (1599–1663). Beiträge zur Geschichte der Passion im 17. Jh.*, Diss. Hamburg 1957 (maschinenschr.). – B. Smallman, *The Background of Passion Music, J. S. Bach and his predecessors*, London 1957, kennt die anonyme Passion nicht. Diese Arbeit bietet lediglich eine Zusammenfassung; Dokumentation und Bibliographie fehlen.

[2] Vgl. Birke, S. 96.

[3] Ratsbücherei Lüneburg, Mus. ant. pract. K. N. 201. Ein Mikrofilm der Passion befindet sich seit kurzem im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel (Sign. 1/1229). F. Welter führt die Passion in seinem *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950, S. 89, erstmalig auf, wenn auch in Einzelheiten teilweise unrichtig, wie noch erläutert werden wird.

[4] *Musikgeschichtliche Ergebnisse einer Reise nach Lüneburg*, Dresdener Anzeiger vom 26. Juli 1903, Sonntagsbeilage, S. 138.

[5] Vgl. K. Laux, *Richard Buchmayer*, MGG II, Sp. 415.

müssen. Die Stimmhefte 1–16 (die Hefte 15 und 16 sind nicht numeriert), die von ein oder zwei Schreibern auf eine einheitliche Papiersorte geschrieben worden sind, geben offensichtlich die ältere Fassung wieder[1]. Sie tragen folgende Bezeichnungen:

1. Canto, 2. Alto, 3. Tenore, 4. Basso, 5. Viola 1, 6. Viola 2, 7. Viola 3, 8. Violone, 9. Evangelista und Jesu, 10. Canto in Choro, 11. Alto in Choro, 12. Tenore in Choro, 13. Basso in Choro, 14. Continuo, (15.) Continuo (nach F transponiert) und (16.) Partitura.

Die größtenteils saubere und gut lesbare Handschrift könnte bei aller Ähnlichkeit nicht nur von einem Schreiber stammen. Wahrscheinlich wurden die Nummern 10–13 – die Stimmen des eigentlichen Chores –, die auch in den Stimmen der Solisten zu finden sind, für eine größere Chorbesetzung von einer zweiten Hand herausgeschrieben[2]. Welter datiert diesen Teil der Handschrift auf etwa 1650. Buchmayer berichtet[3], daß auf der Rückseite des Bandes die Zahl 1624 steht. Er läßt die Frage offen, ob es sich hierbei um eine Jahreszahl handelt. Heute werden die Stimmhefte in einer sehr alten Mappe aufbewahrt, auf deren vergilbtem Pergament nichts mehr zu erkennen ist. Das Problem der Entstehungszeit wird noch zu beleuchten sein.

Die zweite Gruppe umfaßt fünf weitere Stimmhefte, die von einer jüngeren Hand stammen und auch auf eine einheitliche Papiersorte geschrieben sind. Buchmayer berichtet[4], daß sämtliche Stimmen ein zweites Mal in modernerer Schrift und einer höheren Tonlage vorhanden seien. Heute existieren jedoch nur noch folgende fünf Stimmen: Viola 1 (vollständig), Viola 2 (bis Nr. 7), Viola 3 (nur Nr. 1), Continuo (vollständig) und Continuo in Es (vollständig). Die Stimmen sind bis auf die erwähnte Ausnahme in F notiert. Buchmayer erblickt in den Doppelstimmen einen Beweis dafür, daß die Passion oft aufgeführt worden ist. Dagegen spricht ihre Unvollständigkeit. So ist z. B. die Viola 3 für eine praktische Aufführung unbrauchbar, weil sie nur die Nr. 1 enthält. Für den fehlenden Rest hat der Schreiber genügend Platz freigelassen. Offensichtlich hat er die Arbeit aus unbekannten Gründen nicht vollenden können.

Der wesentlichste Unterschied zu den 16 älteren Stimmheften besteht jedoch in einer anderen Tatsache, die Buchmayer entgangen ist, die aber für die stilistische Beurteilung der Passion einen entscheidenden Gesichtspunkt lie-

---

[1] Welter kennt insgesamt nur zwanzig Stimmhefte. Zur älteren Fassung gehören bei ihm nur fünfzehn. Die Partitura und die transponierte Generalbaßstimme sind ihm unbekannt. – Mit dem Terminus „Partitura" ist die Dirigierstimme bezeichnet. Sie enthält sämtliche Rezitative sowie die Continuostimmen für die Turbae, für die Soloeinlagen und die Sinfonien.

[2] Die Beantwortung dieser Frage wird offengelassen, da sie in diesem Zusammenhang unwichtig ist.

[3] A. a. O.

[4] A. a. O.

fert. Die beiden späteren Continuostimmen enthalten nämlich nicht nur den Baß für die Turbae und die freien Einlagen, sondern auch für die in der ersten Fassung unbegleiteten Rezitative. Dadurch bekommt das Werk einen ganz neuen Charakter, denn das begleitete liturgische Rezitativ gehört zu den seltenen, aber charakterisierenden Kennzeichen der Passionskomposition in der Übergangszeit von der Choralpassion zur oratorischen Passion. Bei der folgenden Beschreibung wird die ältere Fassung mit A, die jüngere mit B bezeichnet. Welter[1] datiert Fassung B auf 1670. Auch hierüber wird noch zu sprechen sein.

2. Text und Aufbau

Aus dem Matthäusevangelium werden ohne Kürzungen Kap. 26 und 27 vertont, wie bei allen deutschsprachigen Choralpassionen nach Matthäus. Eingeschobene Sologesänge auf überwiegend nicht liturgische Texte sind durch ein * als freie Zusätze gekennzeichnet. Es ergibt sich folgender Aufbau:

1. Sinfonia – Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthaeo
   Rez. Matth. 26, 1–5a
2. Chorus: Ja, nicht auf das Fest . . .
   Rez. Matth. 26, 6–8a
3. Chorus: Wozu dienet dieser Unrat? . . .
   Rez. Matth. 26, 10–17a
4. Chorus: Wo willst du . . .
   Rez. Matth. 26, 18–22a
5. Chorus: Herr, bin ich's?
   Rez. Matth. 26, 23–26

6*. Baßsolo: Herr Jesu Christe, dein . . .
   Rez. Matth. 26, 27–28

7*. Baßsolo: Herr Jesu Christe, dein . . . – Altsolo*: Das Blut Jesu . . .
   Rez. Matth. 26, 29

8. Sinfonia (Viole)
   Rez. Matth. 26, 30–36
9. Sinfonia (Gambe)
   Rez. Matth. 26, 37–38
10. Sinfonia (Viole)
   Rez. Matth. 26, 39
11. Sinfonia (Viole)
   Rez. Matth. 26, 40–41
12. Sinfonia (Gambe)
   Rez. Matth. 26, 42
13. Sinfonia (Viole)
   Rez. Matth. 26, 43–46
14. Sinfonia (Violini)
   Rez. Matth. 26, 47–50a

15*. Baßsolo: O Juda . . .
   Rez. Matth. 26, 50b–54

---

[1] A.a.O., S. 89.

16. Sinfonia (Gambe)
Rez. Matth. 26, 55–61a
17. Tenor und Baß: Er hat gesagt . . .
Rez. Matth. 26, 62–66a
18. Chorus: Er ist des Todes schuldig . . .
19. Sinfonia – Altsolo*: O Lamm Gottes . . .
Rez. Matth. 26, 67–68a
20. Chorus: Weissage . . .
Rez. Matth. 26, 69–73a
21. Chorus: Wahrlich, du bist auch einer . . .
Rez. Matth. 26, 74–75
22*. Sopransolo: Erbarm dich mein . . .
Rez. Matth. 27, 1–5a
23. Chorus: Was gehet uns das an . . .
Rez. Matth. 27, 5c–6a
24. Chorus: Es taug nicht . . .
Rez. Matth. 27, 7–21
25. Chorus: Barrabam
Rez. Matth. 27, 22a
26. Chorus: Laß ihn kreuzigen . . .
Rez. Matth. 27, 23a
27. Chorus: Laß ihn kreuzigen . . .
Rez. Matth. 27, 24–25a
28. Chorus: Sein Blut . . .
Rez. Matth. 27, 26
29*. = 19.
Rez. Matth. 27, 27–29a
30. Chorus: Gegrüßet . . .
Rez. Matth. 27, 30–32
31*. Tenorsolo: Christe du Lamm Gottes . . .
Rez. Matth. 27, 33–40a
32. Chorus: Der du den Tempel . . .
33*. = 31.
Rez. Matth. 27, 41
34. Chorus: Andern hat er . . .
Rez. Matth. 27, 44
35*. = 19.
Rez. Matth. 27, 45–47a
36. Chorus: Er rufet . . .
Rez. Matth. 27, 48–49a
37. Chorus: Halt, laß sehen . . .
38*. = 31.
Rez. Matth. 27, 50
39. „Siehe“ oder „Ecce“ (in allen Stimmen tacet)
40. Sinfonia (Gambe)
41. „O Jesu“ (in allen Stimmen tacet)
42. Sinfonia (Gambe) – Altsolo*: Ist dieser nicht . . .
Rez. Matth. 27, 51–54a
43. Chorus: Wahrlich . . .
Rez. Matth. 27, 55–60
44. Lamento (Violini) – Altsolo*: O Traurigkeit . . .
Rez. Matth. 27, 61–63a
45. Chorus: Herr, wir haben gedacht . . .
Rez. Matth. 27, 65–66
46. Conclusio: Dank sei unserm Herren Jesu Christi, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen. Amen.

Die 46 numerierten Sätze schlüsseln sich wie folgt auf: Eingangs- und Schlußchor mit Instrumentaleinleitung, 21 Turbae (Nr. 17 eingeschlossen), 12 Soloeinlagen mit z. T. instrumentaler Umkleidung, von denen vier Wiederholungen sind, 9 Sinfonien und die beiden Teile der Motette.

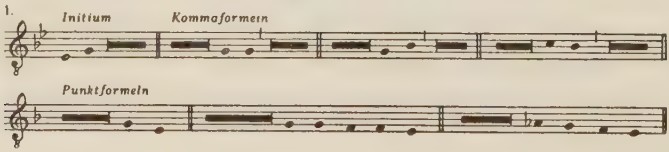
3. Das Rezitativ

Die musikalische Gestaltung des Werkes zeigt ein Nebeneinander der verschiedensten Stile: Unbegleitete Rezitation, dramatische, begleitete Turbae und ebenfalls begleitete Sologesänge, die z. T. durch Ritornelle eingeleitet werden. Auffallend ist auch die Tonart: Es sind zwei b vorgezeichnet. Da als Grundton jedoch *Es* angesehen werden muß, handelt es sich auf den ersten Blick um transponiertes Lydisch. Die häufige Benutzung von *As* läßt keinen Zweifel daran, daß hier einwandfreies Es-Dur vorliegt. Das Fehlen des dritten Vorzeichens kann als historische Reminiszenz erklärt werden.

Stark mit historischen Reminiszenzen ist auch die Notation des Rezitativs beladen. Bis zur Nr. 29 (Matth. 27, 26) notiert der Schreiber schwarze runde Choralnoten und schwarze Breven (auch Brevisligaturen bei Melismen). Dann notiert er plötzlich ohne ersichtlichen Grund (weiße) Ganze und schwarze Breven. Zwischen den Nummern 38 und 39 finden sich dann wieder schwarze Choralnoten. Eine symbolhafte Bildlichkeit kann diesen auffallenden Notierungen nicht beigemessen werden, da sie völlig unsystematisch angewandt sind. Auch notiert der Schreiber in der Partitura weiße Ganze (Initien und Brevisligaturen ausgenommen). Im Gegensatz zu der hier auf die Vergangenheit bezogenen Notierungsweise stehen die Taktzeichen (¢) zu Beginn eines neuen Rezitativabschnitts ohne Sinn, denn das Rezitativ weist kein Taktmaß auf. Es kennt nur Phrasierungen durch Interpunktionsformeln (siehe auch die folgenden Beispiele).

Das Rezitativ verläuft in der Fassung A, die zunächst untersucht wird, wie in den alten Choralpassionen, unbegleitet. Zahlreiche Formeln werden angewandt – wenn auch in sehr freier Handhabung. Daneben gewinnt jedoch die ausdruckshafte Ausschmückung entscheidendes Gewicht. Die Formeln verlieren ihren Sinn oder werden dem Zweck entsprechend umgeformt. So verkörpert das Rezitativ dieser Passion einen Mischstil, in dem sich liturgische und expressive Elemente durchdringen, und wie ihn die Geschichte der Passion in nur sehr wenigen Fällen kennt.

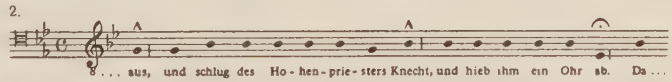
Folgende Formeln lassen sich in der Partie des Evangelisten nachweisen (*tonus currens* ist *b*):



Das Initium in der Form eines gebrochenen Dreiklangs (normalerweise auf *f*) kommt nach heutiger Kenntnis in keiner der alten Choralpassionen vor. Es findet sich erstmalig im solistischen Exordium der Matthäuspassion von Thomas Selle[1]. Auch in den Lektionstönen Luthers und der Reformation[2] besitzt das Initium keine ähnliche Gestalt. Es ist deshalb als Eigenschöpfung des Lüneburger Anonymus anzusehen. Anders verhält es sich mit den Kommaformeln. Die beiden ersten gehen auf ältere Vorbilder zurück. Die dritte dagegen läßt sich in keiner Choralpassion nachweisen. Sie entspricht jedoch dem *Coma* des Evangelisten für das Evangelium in Luthers Deutscher Messe[3], wenn man sie sinngemäß in die Passionstuba transponiert, denn Luther drängt ja bekanntlich alle drei Tuben auf den Quintraum zusammen. – Für die drei Punktformeln, die offensichtlich als Varianten der in unserem Beispiel zuerst notierten Punktformel entstanden sind, lassen sich keine Vorbilder nachweisen. Es darf angenommen werden, daß auch sie Neuschöpfungen sind, zumal ihre „Grundgestalt" (1. Formel) nichts weiter ist als ein umgekehrtes Initium. Satzanfang und Satzschluß gleichen sich also spiegelbildlich.

Die Doppelpunktformeln sind bis auf die vierte als Kommaformeln zu verstehen, wenn auch z. T. melodisch verziert. Die Unterschiede zwischen den Interpunktionen erscheinen somit unscharf. Die vierte Doppelpunktformel hat als einziges Vorbild die Matthäuspassion von Johann Walter, in der sie dreimal vorkommt, allerdings an anderen Stellen. Es handelt sich hier eindeutig um die Finalis von Luthers Epistel[4].

Diese Tabelle erfaßt bei weitem nicht alle Varianten, die durch eine überwiegend harmonische Handhabung der Formeln entstehen. Das Formelhafte ist in vielen Fällen überwunden. Eine neue Kraft, die sich gegen überlieferte Formen wendet, um einem neuen, von der harmonischen Kadenz bestimmten Musikgefühl Platz zu schaffen, läßt sich erkennen. Ein Beispiel soll das verdeutlichen (Matth. 26, 51):



Zwei Kommaformeln stehen an den üblichen Stellen. Beim Punkt vermissen wir jedoch die entsprechende Formel. Statt ihrer fällt die Melodie ohne

[1] Vgl. Birke, S. 31.

[2] Vgl. die Tabellen im *Handbuch der dtsch. ev. Kirchenmusik,* I. Bd., 1. Tl., Göttingen 1941, nach S. XII u. S. 617. Auch das Initium des 6. Psalmtons (S. 617) dürfte kaum etwas mit dem Initium dieser Passion zu tun haben.

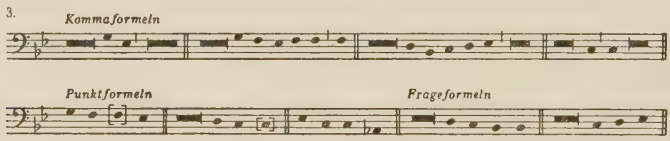
[3] Vgl. *Hdb.*, S. 296.

[4] Vgl. *Hdb.*, S. 285.

Übergang vom tonus currens auf den Grundton. Es besteht kein Zweifel, daß das Ohrabschlagen durch den fallenden Quintsprung versinnbildlicht werden soll. Vielleicht steht auch das Gefühl einer harmonischen Kadenz dahinter. Ganz bestimmt ist das liturgische Rezitativ an dieser Stelle verlassen. Einige – wenn auch wenige – ähnliche Erscheinungen bestätigen dies. So fehlen oftmals die Formeln überhaupt ganz. Der Evangelist erzählt so erregt, daß er die Einschnitte nur unvollständig ausführt oder gar übergeht.

Die Anwendung der Doppelpunkt- und Punktformeln geschieht ohne Ordnung. Auf Binnenpunkte folgt fast immer ein Initium, so daß sie sich deutlich von den Kommata abheben.

Ähnliche Merkmale finden sich in der Partie des Jesus. Die Formelhaftigkeit ist oft durchbrochen, und auch der tonus currens wird zeitweilig verlassen. Trotzdem bleibt der Charakter dieser Partie, wie er sich im tonus currens und den Formeln ausdrückt, grundsätzlich gewahrt. Das Tempo der Rezitation, das auch zu den Charakteristika gehört, wird weder durch die Notation noch durch eine Vortragsbezeichnung ausgedrückt [1]. Daran ändern auch nichts die seltenen Breven und Punktierungen, die nur eine ganz geringe rhythmische Bewegung in den steten Ablauf der Rezitation bringen. – Folgende Interpunktionsformeln lassen sich in der Partie des Jesus feststellen:



Der Doppelpunkt fehlt naturgemäß. Die übrigen Interpunktionen sind nur z. T. vom älteren Passionsrezitativ übernommen worden. Neu erscheinen die drei ersten Kommaformeln, von denen die dritte – wenn auch in anderer Funktion – bei älteren Komponisten zu finden ist. Die erste von ihnen ähnelt dem Periodus der Vox Christi aus Luthers Evangelium [2]. Die zweite kann als ausgeschmückte Form der ersten angesehen werden. Von den beiden Punktformeln ist die erste nun wirklich mit dem Periodus der Vox Christi identisch, während die zweite als Komma erklärt werden kann, das hier für einen Punkt steht, oder sie ist als Colon der Vox personarum aufzufassen. Die dritte Punktformel, die nur selten vorkommt, gehört zu den Expressivi.

Eine völlig neue Gestalt hat die erste Frageformel, die zweimal angewandt wird („Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen ?“ und „Ach, wollt ihr nur schlafen und ruhen ?“). Sie stellt in den Passionsrezitativen bis zu Bach hin ein Unikum dar. – Die zweite Frageformel ähnelt der üblichen

[1] Tempobezeichnungen kommen innerhalb der mehrstimmigen Sätze dieser Passion häufig vor.

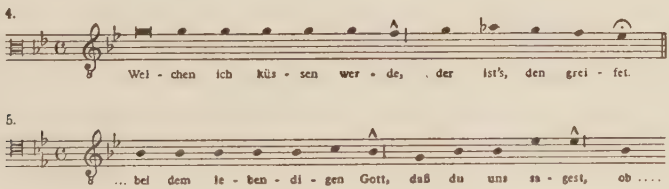
[2] Vgl. *Hdb.*, S. 296.

Form. Sie wird nur einmal, bei der Frage an Judas, angewandt („Mein Freund warum bist du kommen ?“).

In der Jesuspartie finden wir also eine Mischung von Formeln, die aus dem Passionsrezitativ – das seine Formeln wiederum den Lektionstönen entnommen hat – und dem Evangelium Luthers stammen. Ihre Anwendung geschieht genau so unregelmäßig wie in der Evangelistenpartie. Trotzdem ist zu fragen: sollen die verschiedenen Formen ein und desselben Satzzeichens die Rezitation nur abwechslungsreicher gestalten, oder verbirgt sich hinter ihnen eine andere Absicht ? Es dürfte feststehen, daß in den meisten Fällen Abwechslung oder – durch die Variierung der Formeln – Ausdruck erreicht werden soll. Der ursprüngliche Sinn der alten Formeln erscheint verblaßt. Hierher gehören auch die bildhaften Intervalle, die sich wie in der Evangelistenpartie so zuweilen auch in der Partie von Jesus finden. Bei den Worten „der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet“ (Matth. 26, 23 b) z. B. verläuft die Melodie von *es* über *c* nach *As*, also zur Subdominante des tonus currens! Die Gebärde des Eintauchens wird durch diesen Sprung musikalisch verbildlicht. Jesus verläßt hier und an anderen Stellen ganz auffallend seinen Ambitus. – Eine eigene, nicht formelhafte Gestalt besitzt das „Eli“. Sein musikalischer Bau folgt einer alten Tradition[1].

Die Soliloquenten bewegen sich innerhalb ihrer Grenztöne überwiegend in freien melodischen Linien, in denen gewisse Formeln erkennbar sind. Tonus currens ist nicht etwa, wie zu erwarten wäre, das *es'*, sondern viel häufiger das *b*. Dadurch werden die Partien um eine Quarte tiefer verlagert, was gegen das Prinzip des liturgischen Rezitativs verstößt, das auch durch die charakterisierenden Höhen der Tuben gekennzeichnet ist. Der Gegensatz Evangelist – Soliloquenten tritt nicht mehr klar hervor.

Auch an ausdruckshaften Stellen fehlt es in diesen Partien nicht. Häufig werden zu diesem Zweck die Grenztöne überschritten. Dazu zwei Beispiele (Matth. 26, 48 b, und 26, 63 b):



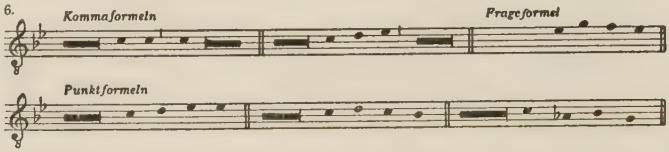
Die hohe Lage der verräterischen Judasworte charakterisiert treffend eine geifernde Geschäftigkeit[2]. Bei Kaiphas spürt man die ausholende Gebärde,

---

[1] Vgl. Birke, S. 71 f.

[2] Die Judaspartie ist nach damaliger Gepflogenheit wohl von einer falsettierenden Männerstimme ausgeführt worden; im Original ist durchweg der Altschlüssel vorgezeichnet.

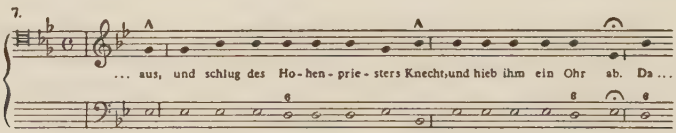
die diese entscheidende Frage unterstreicht. An der Stelle „Er hat Gott gelästert . . .“ (Matth. 26, 65 b) verläuft die Melodie sogar bis zum *es* herab, dem tonus currens von Jesus. – Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Interpunktionsformeln der Soliloquenten:



Auch diese Formeln stammen z. T. aus dem älteren Passionsrezitativ. Sie erscheinen hier jedoch oft in unterschiedlicher Funktion. Das erste Komma ist gleich dem ersten Komma der Vox personarum aus Luthers Deutscher Messe (Evangelium)[1]. Es wird in den älteren Passionen nicht benutzt. Das zweite ist mit der in Passion, Epistel und Evangelium gebräuchlichen Frageformel identisch, erscheint also hier in einer ganz neuen Bedeutung. Als Frageformel schließlich wird der Periodus der Epistel benutzt[2]. Von den drei Punktformeln besitzt die erste die Gestalt der sonst gebräuchlichen Frage, die zweite gleicht der Finalis der Epistel, und die dritte kann als verzierte Form des Colons der Vox personarum des Evangeliums angesehen werden.

Die Gesamtform dieses Passionsrezitativs zeigt eine Fülle von Formeln, die auf drei Quellen zurückzuführen sind. Sie stammen aus der älteren Passion, deren Rezitativ sich nur unwesentlich verändert hat, wenn man von den Schützschen Passionen absieht, und den Modellen von Epistel und Evangelium der Deutschen Messe Luthers. Hinzu kommt eine Handhabung, die eine harmonisch empfundene, also baßbezogene Melodik anstrebt. Daneben finden sich Ansätze einer expressiven Gestaltung.

Das Besondere der Fassung B ist das begleitete Rezitativ. In diesem Zusammenhang ist es bedauerlich, daß bei ihr keine Evangelistenstimme überliefert wurde. Einige Merkmale sprechen jedoch für eine unveränderte Übernahme der Rezitative von A nach B. So erscheinen die bereits aus A bekannten Continuoabschnitte in B ohne Änderung. Auch der mitunterlegte Text der neuen Continuoabschnitte beweist, daß an der Deklamation nichts geändert worden ist. Unter diesen Voraussetzungen werden die bereits besprochenen



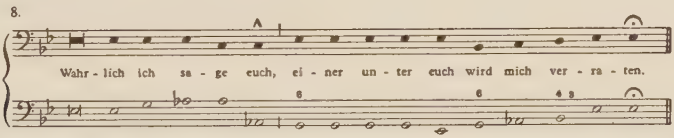
[1] Vgl. *Hdb.*, S. 296.
[2] Vgl. *Hdb.*, S. 285.

Beispiele mit Ausnahme der Interpunktionen noch einmal untersucht, diesmal aber mit unterlegtem Continuo (Beisp. 7).

Wir erkennen einen unkomplizierten Verlauf des Basses, der nur Tonika, Dominante und deren Sexte berührt und die entsprechenden Akkorde verlangt. Es fällt auf, daß der Continuospieler bei jeder Silbe neu anschlagen muß, also auch „syllabisch" begleitet. Der seiner Stimme unterlegte Text gibt ihm die Möglichkeit, die Rezitation genau zu verfolgen. Die Art der Begleitung ist höchst ungeschickt. Offensichtlich hatte der Komponist oder Bearbeiter der Fassung B keine Erfahrung im Begleiten von Rezitativen. Als weitere „Ungeschicktheiten" sind schon die überflüssigen Taktzeichen und die willkürlichen Notenschwärzungen im Rezitativ erwähnt worden.

Nicht klar ersichtlich ist, ob die Orgel oder das Cembalo (oder vielleicht sogar andere Generalbaßinstrumente) den Continuopart auszuführen hatten. Für die Orgel spricht die Tatsache, daß auch die zweite (transponierte) Continuostimme die Rezitativbegleitung unverändert enthält. Auch standen in der Lüneburger Johanniskirche nur die Orgel und ein Regal in Chorstimmung als Generalbaßinstrumente zur Verfügung [1]. Immerhin verwundert die gar nicht orgelmäßige Technik, die ein Anschlagen ein und desselben Akkordes in rascher Folge erfordert.

Ein weiteres Beispiel, das in der Partie der Jesus den Verfall der charakterisierenden Tuba veranschaulicht, möge die Betrachtung der Fassung B abschließen.



Es überrascht die selbständige Behandlung der Generalbaßstimme, die nicht colla parte mit Jesus verläuft. Auch die harmonische Fassung des Sprunges *es-c*, die noch bei Selle gewalttätige Terzrückungen verursachte [2], gelingt hier durch die vorbereitende Subdominante in geschickter Weise.

Das Hinzufügen eines Generalbasses zum ursprünglich liturgischen Rezitativ ist die letzte Konsequenz zur musikalischen Grundhaltung des Werkes. Schon der melodische Bau der Rezitative deutete auf eine – wenn auch nicht stark ausgeprägte – Baßbezogenheit hin. Der Baß fehlte nur aus Rücksicht auf die Tradition. Seine Verwirklichung in der Fassung B stellt den letzten Schritt von der Mischform zur reinen oratorischen Passion dar.

---

[1] Hier wird vorweggenommen, daß die Passion wirklich in Lüneburg benutzt worden ist. Der Beweis folgt in Abschnitt 7 dieses Aufsatzes.

[2] Vgl. Birke, S. 50.

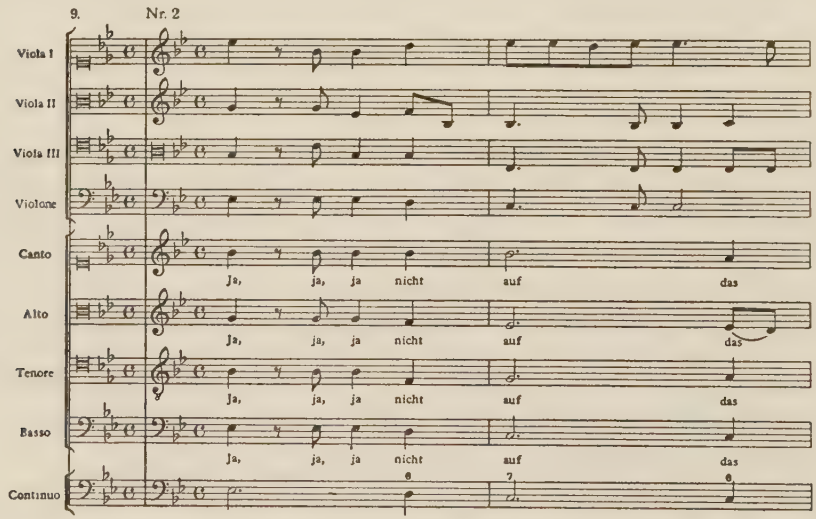
4. Die Turbae

Ließen sich am Rezitativ noch die grundsätzlichen Kennzeichen des Passionstones nachweisen, so entbehren die Turbae jedes liturgischen cantus firmus. Sie gehören fast zu den Endpunkten einer Entwicklung, die bei Johann Walter beginnt und bei Bach endet. Der liturgische, nicht expressive Satz Walters ist längst überwunden. An seine Stelle tritt mehr und mehr ein kunstvolles Gebilde, das höchsten Ausdruck anstrebt.

Die Ursache hierfür ist eine Wandlung im Verhältnis von Wort und Ton. Die Funktion der Musik in Verbindung mit dem Text der Leidensgeschichte wird verändert, wodurch sich das Gesamtbild der Passion wandelt. Hier liegt die Hauptursache für die Entwicklung der Passionsmusiken, die mit der Auszierung der Turbae beginnt [1]. Es leuchtet ein, daß zunächst die Turbae von den Komponisten expressiv gestaltet wurden, entlädt sich doch in ihren Texten stärkste Leidenschaft. Dabei war die Mehrstimmigkeit in Walters Urform bereits vorgezeichnet, so daß in der Besetzung nichts verändert zu werden brauchte.

Wir wollen an einigen Turbasätzen des Lüneburger Anonymus feststellen, welche Stilmittel er anwendet, um seiner Vorstellung von den Ausbrüchen des Pöbels musikalisch Ausdruck zu verleihen.

Vier Streicher (Diskant-, Alt-, Tenorviole und Violone) und Continuo begleiten einen vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß). Die Stimmen sind harmonisch so geführt, daß auf die Instrumente nicht verzichtet werden kann (siehe den Schluß des folgenden Beispiels). Die Turbae heben sich also durch ihren verhältnismäßig großen kompositorischen Aufwand stark vom



[1] Vgl. Birke, S. 74ff.

[presto]

Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr wer- - -de im Volk

Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr wer- - -de im Volk

Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr wer- - -de im Volk.

Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr, ein Auf-ruhr wer- - -de im Volk.

presto [!]

Rezitativ der Fassung A ab. Trotz des dichten, farbigen Klanges verzichtet der Komponist auf eine weite Ausspinnung. Die Turbae sind kurz. Das wird durch den Verzicht auf Melismen erreicht.

Wortwiederholungen kommen dagegen häufig vor, und zwar in einer Weise, die als Charakteristikum angesehen werden kann:

10.

Nr. 2 C Ja, ja, ja nicht ....

Nr. 4 C Wo, wo willst du ....

Nr. 18 C Er, er, er ist des ...

Nr. 23 3/2 Was, was ...

Ein besonderes Beispiel expressiver Deklamation findet sich in Nr. 36.

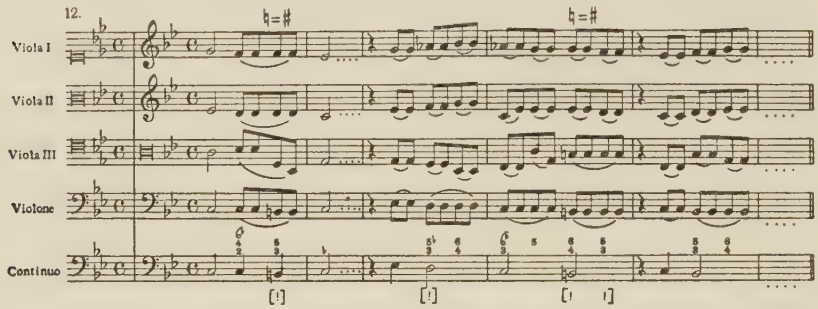
11.

C er ru - fet, er ru - fet, er ru-fet, er ru-fet, den E - li - as

Beim vierten „er rufet" notiert der Komponist halb so große Notenwerte wie zuvor. Durch diese herausfallende Figur bekommt der Satz etwas Überstürztes. Ähnliche Beispiele lassen sich in fast allen Turbae nachweisen.

Ein weiteres Mittel zur Steigerung des musikalischen Ausdrucks der Turbae liegt in ihrer harmonischen Umkleidung. Es wird jedoch nur zaghaft angewandt. Ein Beispiel möge verdeutlichen, wie der Komponist davon Gebrauch macht. Das „bin" in der letzten Frage von Nr. 5 („Herr, bin ich's") wird in einem verminderten Septimenakkord ausgedrückt. Ohne Zweifel be-

kommt die so entscheidende Frage der Jünger durch diesen „harmonischen Akzent“ auch musikalisch ihr düsteres Gewicht. Neben diesen Besonderheiten kann die Harmonik der Turbae als für diese Zeit vielseitig gestaltet bezeichnet werden. Manchmal wirken die „Neuerungen“ jedoch noch recht unbeholfen, wie etwa der verminderte Dreiklang auf der 2. und 7. Stufe und der Quartsextakkord auf der 7. Stufe in der Sinfonia Nr. 9.



Grundtonart ist Es-Dur, auch wenn nur zwei *b* vorgezeichnet sind. Benutzt werden überwiegend Tonika-, Dominant- und Subdominantakkorde, auch in der Sextlage. Hinzu kommen die parallele Molltonart (c-moll) und deren Dominant- und Subdominantakkorde. Auffallend ist die Verwendung der Septimenakkorde auf der IV. (*as*) und VI. (*c*) Stufe. Da jedoch ganze Sätze trotz des vorherrschenden Es-Dur z. B. in c-moll oder B-Dur stehen, oder in einer anderen Tonart aufhören, als sie begonnen haben, ist diese Vielseitigkeit in der Akkordwahl zu verstehen. Es wurde bereits gesagt, daß die instrumentale Begleitung unentbehrlich ist, da sie oftmals harmonische Fülltöne liefert. Ihre wesentlichste Eigenart dürfte jedoch in ihrer rhythmischen Gestalt zu suchen sein, denn der harmonische Ablauf ist für Chor und Instrumente durch den Generalbaß festgelegt. Da erscheint es unwesentlich, daß der obligate Charakter der Instrumentalstimmen auch durch ihre harmonische Funktion ausgedrückt wird. Wichtiger nehmen sich die rhythmischen Tendenzen aus: Bei kleinen rhythmischen Werten in den Chorstimmen[1] spielen die Instrumente denselben Rhythmus oder bleiben in derselben Größenordnung. Singt der Chor jedoch in Achteln oder Vierteln, begleiten die Instrumente in Sechzehnteln bzw. Achteln. In der Regel sind also die rhythmischen Werte der Instrumentalstimmen kleiner als die der dazugehörigen Chorpartie. Es wird in parallel verlaufenden Gegensätzen musiziert und nicht etwa im alternierenden Konzertatstil. Dadurch ist die Musik in ständiger Bewegung, in einem unaufhörlichen Pulsieren. Die Instrumente haben dabei keine expressive Aufgabe. Nur die verschiedenen Instrumentenkombinationen für die Soloein-

[1] Die kleinsten rhythmischen Werte sind Sechzehntel.

lagen und die Sinfonien drücken eine bestimmte Gegensätzlichkeit von musikalisch dargestellten Inhalten aus.

5. Die Soloeinlagen

Die Gegenüberstellung von liturgischem Rezitativ (Fassung A) – wenn auch durchsetzt mit Espressivi – und instrumental begleiteten c. f.-freien Turbae ist als ein stilistisch wesentliches Kennzeichen dieser Passion dargestellt worden. Hierzu gehören auch die Soloeinlagen, deren Texte nicht aus der Leidensgeschichte stammen. Diese Tatsache wird für die Ermittlung des Autors von Wichtigkeit sein, denn die Wahl der Texte gibt den Hinweis, daß die Datierung von Welter zu früh liegt [1]. Der Text von Nr. 6 lautet:

Herr Jesu Christe, dein heiliger Leib stärke und bewahre mich im rechten Glauben zum ewigen Leben.

Ursprünglich Kommuniongebet des Priesters, wurde er in dieser Form in den Abendmahlsgottesdienst der lutherischen Kirche übernommen [2]. Musikalisch hebt sich dieser Abschnitt durch den Wechsel der Instrumente hervor. Drei Gamben (Alt, zwei Tenor) und Violone begleiten den Solobaß anstelle der Violen [3].

Der Text von Nr. 7 lautet:

Herr Jesu Christe, dein teuer Blut stärke und bewahre mich im rechten Glauben zum ewigen Leben.

Und:

Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes, machet uns rein von allen Sünden.

Es handelt sich beim ersten Teil um die Parallelstelle von Nr. 6 [4]. Der zweite stammt aus dem ersten Johannesbrief 1,7 b. Die liturgische Stellung dieses Spruches konnte nicht geklärt werden. Er wurde im 17. Jahrhundert mehrfach vertont, wenn auch in unterschiedlichem Zusammenhang.

In Nr. 15 begegnet uns ein Spruch, der als Abwandlung von Luk. 22, 48 b anzusehen ist. Er lautet: „O Juda! Verräter du des Menschensohn mit einem Kuß." Jesus fragt Judas: „Mein Freund, warum bist du kommen?" (Matth. 26, 50 a). Bevor jedoch die Häscher zugreifen, singt der Solobaß diese

---

[1] Vgl. seinen Katalog, S. 89.

[2] Die kath. Fassung lautet (nach dem *Römischen Meßbuch* von Schott): *Der Leib unsres Herrn Jesus Christus bewahre meine Seele zum ewigen Leben.*

[3] Der Komponist gibt genau an, wann Knie- und wann Armgeigen benutzt werden sollen. Nur der Violone wird bei allen drei Instrumentenkombinationen beibehalten. Die Arm-Violengruppe ist durch *Braccio,* die Knie-Gambengruppe durch *con Gambi* gekennzeichnet.

[4] Die kath. Fassung lautet: *Das Blut unsres Herrn Jesus Christus bewahre meine Seele zum ewigen Leben.*

Worte, in denen sich Drohen, Klagen und Bedauern zugleich ausdrückt. Sie unterbrechen den spannenden Vorgang der Gefangennahme Jesu. Der Zuhörer wird an den Verrat gemahnt.

Musikalisch hebt sich diese Stelle gut von der sie umgebenden Rezitation ab. Zwei Violinen und der B. c. begleiten den Solobaß. Dreimal erklingt das „O Juda", auf das sich ein langes Melisma auf „Verräter" anschließt. Auch dieser Satz ist kurz und eindringlich. Es wird nicht seine Verselbständigung angestrebt, sondern er dient nur dazu, den Evangelientext intensiver und tiefer zu erfassen.

Nr. 19 ist die erste Choraleinlage innerhalb der Passion. Der Soloalt singt: „O Lamm Gottes unschuldig, am Stamm des Kreuzes geschlachtet . . ." (3 Str.) Diese Einlage kann als kleines Choralkonzert angesehen werden. Auf eine kurze instrumentale Einleitung folgt der Choral in großen Notenwerten. Die Instrumente (zwei Violinen, Viola, Violone und B. c.) spielen dazu in kleinen Notenwerten pointierte Rhythmen. An der Stelle „Erbarm dich unser" wechselt die Mensur (C wird 3/2). Das ist die einzige Veränderung der Choralmelodie. Auf drei Strophen – der Satz ist strophisch durchgeführt – folgt ein kurzes Nachspiel. – Dieser Satz sprengt den Rahmen der bisherigen Einlagen nach Inhalt, musikalischer Anlage und Länge. Er bildet den kontemplativen Ruhepunkt im erregenden Ablauf des Passionsgeschehens. Das wird z. T. auch durch die bekannte Choralmelodie bewirkt.

Die Leidensgeschichte geht weiter bis zum Verrat des Petrus. Nach der Stelle „Und alsbald krähte der Hahn" (Matth. 26, 74c) setzt der Sopran mit folgendem Lied ein (Nr. 22):

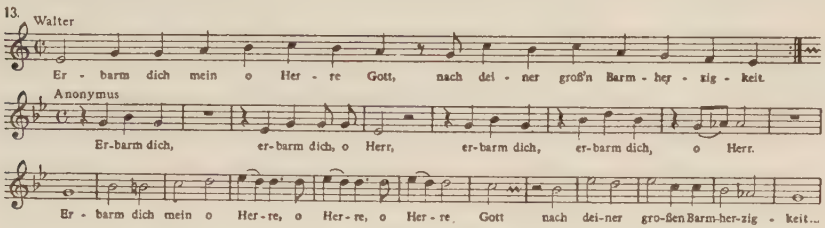
Erbarm dich mein, o Herre Gott,
nach deiner großen Barmherzigkeit.
Wasch' ab, mach' rein mein Missetat.
Ich erkenn mein' Sünd' und ist mir leid,
allein ich dir gesündigt hab',
das ist wider mich stetiglich.
Das Bös' vor dir mag nicht bestehn,
du bleibst gerecht ob man urteilet dich.

Es handelt sich um eine Nachdichtung des Anfanges des 51. Psalms (Bußpsalm). Nach Zahn[1] erschien dieses Lied zum ersten Mal in Johann Walters „Geystliche gesangk Buchleyn" von 1524 und wurde dann in eine ganze Reihe von darauffolgenden Gesangbüchern aufgenommen.

Violine, Alt- und Tenorviole, Violone und B. c. begleiten die lang ausgesponnene Kantilene des Solosoprans. Eindringliche Wortwiederholungen, Chromatik und das Wechselspiel mit den Instrumenten zeichnen musikalisch die Not des Menschen. Aus diesem augenscheinlich völlig frei erfundenen Melo-

[1] *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder,* III, Gütersloh 1890, Nr. 5851. Vgl. auch Chr. Mahrenholz, *Gesangbuch,* MGG IV, Sp. 1876–1889.

diegewirr läßt sich bei genauerer Untersuchung eine Melodie ableiten, die im wesentlichen mit der bei Walter abgedruckten übereinstimmt, wenn auch durch ausdruckshafte Chromatik frei verändert. Eine Gegenüberstellung soll das verdeutlichen.



Dieser Satz ist das einzige Sopransolo in Verbindung mit einer auch nur einmal angewandten Kombination von Instrumenten.

Nach der Wiederholung von Nr. 19 als Nr. 29 folgt das deutsche Agnus Dei (Nr. 31 = Nr. 33 = Nr. 38): „Christe, du Lamm Gottes, der du trägst . . .“ (3 Str.) Diese Einlage trägt in ihrem ersten Teil wie auch die Strophen des Decius-Liedes (Nr. 19) ganz die Züge der Kontemplation. Es singt ein Tenor, begleitet von zwei Violinen, Violone und B. c. Die Melodie hat mit dem Kirchenlied gleichen Namens nichts zu tun.

Als Nr. 39 und 41 enthält die Passion vermutlich eine Motette auf den Text „Ecce quomodo moritur . . .“ Es kann nicht gesagt werden, ob es sich um die berühmte Vertonung dieses Textes von Jacobus Gallus handelt, denn in allen Chorstimmen findet sich neben den Textanfängen nur der Vermerk „tacet“ [1]. Offensichtlich wurde die Motette von einem zweiten Chor von besonderen Noten an einem anderen Ort der Kirche gesungen.

Es folgt Nr. 42, eine als Aria bezeichnete Choralstrophe von Johann Rist [2]. Der Alt singt:

Ist dieser nicht des Höchsten Sohn,
der Sünder Heil und Gnadenthron,
dem man in seiner größten Qual,
die Rieben [3] *zählet allzumal*
ans Kreuzespfahl?

---

[1] In einigen Stimmheften steht als Textanfang für den ersten Teil „Siehe . . .“, für den zweiten „O Jesu . . .“ Das bedeutet, daß auch eine Komposition des übersetzten Textes gebräuchlich war. Der vollständige lateinische Text findet sich in den Continuostimmen der Fassung B. Es handelt sich wirklich um Jesaia 57, 1.

[2] *Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreutz gehefteter Christus Jesus . . . besungen von Johann Risten, Hamburg . . . 1648.* Die Melodie in diesem Buch ist von Heinrich Pape, dem Schwager Rists.

[3] Im Lüneburger Gesangbuch von 1695 steht für dieses Wort „*ribben*“, hochdeutsch also Rippen. Das Lied selbst fehlt in den Lüneburger Gesangbüchern von 1661 und 1696.

Aus der musikalischen Anlage geht hervor, daß auch mehrere Strophen des Chorals gesungen werden konnten.

Auf die Grablegung Jesu (Matth. 27, 60) folgt die Choralstrophe „O Traurigkeit, o Herzeleid . . .“ (Nr. 44), die vom Soloalt gesungen wird. Die Melodie muß neu komponiert sein, denn sie deckt sich nicht mit der, die Rist in seinen „Himmlischen Liedern“ von 1644 abdruckt und die auch im Lüneburger Gesangbuch von 1661 zu finden ist. Das Ritornell spielen Violine, Viola, Violone und B. c. Es ist, vielleicht um als Klagegesang aufgefaßt zu werden, mit „Lamento“ bezeichnet. Zu den Choralstrophen tritt nur der B. c. Vermutlich wurden auch hier, wie etwa bei Nr. 42, mehrere Strophen gesungen, denn beide Sätze gleichen sich in der Anlage.

Fassen wir die Ergebnisse der Untersuchung zusammen. Vom Text her gesehen ergeben sich für die zwölf Soloeinlagen folgende Gruppen: 1. Bitte (Nr. 6, 7a und 22), 2. Dogma (Nr. 7b), 3. Ausruf (klagend, drohend, bedauernd; Nr. 15), 4. Kontemplation mit anschließender Bitte (Nr. 19 = 29 = 35, Nr. 31 = 33 = 38), 5. reine Kontemplation (Nr. 42), 6. Klage (Nr. 44). Diese Unterteilung spiegelt eine Fülle menschlicher Erlebnisformen wider, die durch das Passionsgeschehen angeregt sind und in der Passion als freie Einlagen ihren Niederschlag gefunden haben. Der Komponist gibt stellvertretend für alle Zuhörer, falls er sie nicht im Choral miteinbezieht, dem Erlebnis eine künstlerische Form.

In der Musik sind zwei Formen zu unterscheiden: 1. die kurze Spruchkomposition, 2. das Choralkonzert. In der Spruchkomposition wird der Text knapp und intensiv dargestellt. Das Choralkonzert zeigt eine strophische Gliederung, wenn auch zeitweilig leicht variiert und verziert. Zur ersten Gruppe gehören die Nummern 6, 7a, 7b, 15, 22, zur zweiten die Nummern 19 = 29 = 35, 31 = 33 = 38, 42 und 44. Es überwiegen die Choraleinlagen, von denen drei freilich nur Wiederholungen sind.

6. Die Instrumentalsätze (Sinfonien)

Besondere Aufmerksamkeit verlangen auch die neun reinen Instrumentalsätze, von denen allein sieben in Matth. 26, 29–50 eingeschoben sind und in diesem Abschnitt die einzigen nicht zum Evangelientext gehörenden Einlagen bilden. Die Ölbergszene, den inneren Kampf Jesu, unterbricht der Komponist also siebenmal. Ihre musikalische Behandlung zeigt eine Vertrautheit mit den instrumentalen und harmonischen Errungenschaften des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Erstaunlich ist das Auskosten des Septimen- und verminderten Septimenakkordes.

Nach Matth. 26, 29, der Abendmahlseinsetzung, erklingt die Sinfonia Nr. 8 (Armgeigen), deren Ober- und Unterstimmen in rhythmischer Gegenbewegung verlaufen, und die in scharfen Punktierungen eine düstere Vorahnung aufkommen lassen.

Auf Matth. 26, 36, „setzet euch hie und betet . . .", folgt die Sinfonia Nr. 9. Ein tiefer Gambenchor spielt einen sanften, durchweg in langsamen Achteln verlaufenden Satz, der die Zuhörer zum Mitbeten anregt. Auch in den folgenden Sinfonien zeichnet der Komponist eine textlich bezogene Stimmung oder meditiert über das Ausgesagte. Ein vertiefendes Hören durch die Besinnungspausen ist die Folge der häufigen, formal gerechtfertigten Unterbrechungen, die äußerlich zwar einen großen Zusammenhang zerreißen, für die vertiefende Betrachtung kurzer Partien jedoch wertvoll sind, wenn man ohnehin voraussetzt, daß die Art der Frömmigkeit in der Zeit des beginnenden Pietismus mehr auf die Einzelheit als auf große Zusammenhänge abzielt.

7. Wer ist der Komponist der anonymen Lüneburger Matthäuspassion?

Die Beantwortung dieser Frage würde wesentlich erleichtert werden, wenn sich feststellen ließe, ob die Passion wirklich in Lüneburg entstanden ist, denn dann wäre der Kreis der in Betracht kommenden Komponisten überschaubar. Wir versuchen es deshalb mit einer Wasserzeichenuntersuchung des Papiers der Fassung A[1].

Auf dem Längsbalken einer nach unten verlängerten Vier stehen die Initialen V und C (von oben nach unten). Das ist ein seltenes Zeichen, denn gewöhnlich pflegt man Wappentiere und Insignien im Wasserzeichen darzustellen. Wir haben es hier also mit einer Besonderheit zu tun, die als Hausmarke bezeichnet wird. Briquet kennt – auch in Deutschland – nur wenige davon[2]. Für uns kommt die Nr. 9835 in Betracht, weil sie mit der gesuchten Hausmarke große Ähnlichkeit aufweist. So stimmt die Stellung der Initiale C zur Vier genau überein. Das V fehlt. Papiersorten mit dieser Marke lassen sich für die Jahre 1542 und 1555/69 in Lüneburg nachweisen. Es wäre übereilt, hieraus bereits entnehmen zu wollen, daß die Passion wirklich in Lüneburg entstanden ist. Wenn man jedoch bedenkt, daß die Papiermühlen selten ihr ursprüngliches Wasserzeichen gegen ein völlig neues auswechselten, jedoch die nach einer Vorlage aus feinem Draht gebogene Form von Zeit zu Zeit durch eine neue ersetzen mußten, weil sich der Draht durch den häufigen Gebrauch verbogen hatte, klingt es keineswegs mehr so abwegig, wenn zwischen Briquets Nr. 9835 und der Hausmarke im Papier der Passion eine Beziehung gesehen wird, auch wenn etwa hundert Jahre dazwischenliegen[3].

---

[1] Vgl. zu den folgenden Ausführungen C. M. Briquet, *Les Filigranes*, 4 Bde., [2]Leipzig 1923, bes. Band III.

[2] Vgl. Briquet III, Nrn. 9807 bis 9852.

[3] Man findet überhaupt sehr selten Papiersorten, deren Wasserzeichen genau mit den bei Briquet abgedruckten übereinstimmen. Das erklärt sich aus der durch den Gebrauch ständigen Veränderung der aus feinem Draht gebogenen Form. Auch neue Formen zeigen zur Vorlage immer kleine Abweichungen. Deshalb benutzen viele

Suchen wir nun bei den Lüneburger Komponisten des 17. Jahrhunderts nach einer Passion, so fällt der Blick sofort auf die Matthäuspassion von Christian Flor von 1667[1]. Ein Vergleich dieser Passion mit der anonymen bringt ein überraschendes Ergebnis: Beide Werke stimmen im Textaufbau genau überein. Das heißt, daß alle Einlagen an den gleichen Stellen stehen und – falls sie wie die Sologesänge textiert sind – auch die gleichen Texte haben. Nur die Zählung der Nummern weicht von Nr. 18 an voneinander ab[2]. Flor bezeichnet das Altsolo Nr. 19 als Nr. 18a. Die vorangehende Sinfonia führt er nicht gesondert auf. Die Nummernzählung differiert also von hier ab um eins. Eine zweite Veränderung ergibt sich bei Nr. 33, die Flor als Nr. 31a einfügt, eine dritte bei Nr. 38, die bei Flor die Nr. 35a trägt. Die vokalen Teile der Nummern 42 und 44 (Flor 39 und 41) sind mit einem a) bezeichnet. Wir sehen, daß nur äußerliche Unterschiede bestehen, die die Übereinstimmung in Text und Aufbau in keiner Weise berühren. Der Anonymus und Flor haben also voneinander gewußt oder sich gekannt; zumindest kannte einer der beiden die Passion des anderen. Die Frage, welches der beiden Werke das ältere ist, sei zurückgestellt, um einem neuen Gedanken nachzugehen.

Max Seiffert hatte eine glückliche Hand, als er den von Kantor Friedrich E. Praetorius (1623–1695) angelegten Katalog der Chorbibliothek von St. Michaelis abdruckte[3], denn heute ist er nicht mehr auffindbar[4]. In diesem Katalog fehlt die anonyme Passion, die durch ihre ungewöhnliche Tonart gewiß aufgefallen wäre. Auch die Passion von Flor ist nicht aufgeführt. Der Katalog der gedruckten Musikalien der Michaelisschule, den Junghans abdruckt[5], enthält gleichfalls keines der Werke. Sie waren also nicht im Besitz dieser Schule. Es ist daher unwahrscheinlich, daß der Anonymus aus dem Kreise der Kantoren und Organisten von St. Michaelis stammt.

Ein zweiter Gedanke verkleinert den in Betracht kommenden Kreis der Musiker. Von den beiden Continuostimmen ist eine um einen Ton transponiert (von Es nach F). Die Chor- und Instrumentalstimmen stehen in Es. Es müssen für eine Aufführung also zwei Generalbaßinstrumente vorhanden gewesen sein. Diese gab es nach heutiger Kenntnis nur in der St. Johanniskirche, die

---

Forscher den Terminus „ähnlich Briquet", weil er dem wirklichen Tatbestand am ehesten gerecht wird. Vgl. hierzu A. Schulte, *C. M. Briquet's Werk und die Aufgaben seiner Nachfolger,* S. 49ff., Monumenta Chartae Papygraceae Historiam Illustrantia II, *The Briquet Album,* Hilversum 1952.

[1] Vgl. P. Epstein, *Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667),* Bjb. 1930, S. 56–99. Einzig dieser Aufsatz und das dort abgedruckte Notenmaterial dient zum Vergleich, da die ursprünglichen Stimmbücher, die in Steinau an der Oder liegen sollen, nicht zugänglich sind.

[2] Vgl. Epstein, S. 63f. u. S. 81.

[3] Vgl. M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bachs Zeit,* SIMG IX, 1908, S. 593–621.

[4] Laut Mitteilung des Ratsarchivs der Stadt Lüneburg.

[5] W. Junghans, *Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg* . . . im Programm des Johanneums, Lüneburg 1870.

seit 1651 ein mit der Orgel chormäßig stimmendes Regal besaß[1]. Die höhere Chorstimmung bewirkte also eine Transposition, um mit der Orgel übereinzustimmen. Daß die höhere Continuostimme wirklich für die Orgel bestimmt war, geht auch noch aus einem anderen Tatbestand hervor: Sie allein enthält den Orgelbaß für den anstelle der Nr. 44 zu singenden Choral „Jesu meines Lebens Leben . . .". Wie mit Hilfe der bei Zahn abgedruckten Melodien festgestellt wurde, gehört der Baß zu der Melodie, die im Lüneburger Gesangbuch von 1661 (Nr. 93) zu finden ist[2]. Davor stehen zwei gleiche bezifferte Bässe zu „Mein sündenkranker Sinn und Herz", einmal in f-moll und einmal in fis-moll, „à M. J." Diese Initialen dürften Michael Jacobi bedeuten, der von 1651 bis 1663 das Johanniskantorat in Lüneburg innehatte.

Jetzt richten wir unser Augenmerk auf die Musiker der Johanniskirche, von denen wir Christian Flor als Organisten an St. Lamberti (1652–1697) und seit 1676 auch an St. Johannis bereits kennen[3]. Flors Vorgänger an St. Johannis war Johann Schaumkelle (1616–1676), sein Nachfolger der berühmte Georg Böhm (1698–1733). Als Johanniskantoren wirkten in dieser Zeit Georg Cossius (1627–1650), Michael Jacobi (1651–1663) und Friedrich Funcke (1664 bis 1694). Von Funcke besitzt die Lüneburger Ratsbücherei neben anderen Werken eine handschriftliche Litanei[4], deren Baß (in A-Dur) mit dem der in Fassung B angefügten Litanei (in G-Dur) identisch ist. Die Art der Transposition bestätigt die oben vertretene Ansicht über die Stimmung der Generalbaßinstrumente, denn die Litanei wurde von Chor und Gemeinde alternatim musiziert.

Damit dürfte feststehen, daß nur einer der oben angeführten Organisten und Kantoren als Komponist in Frage kommt, wenn nicht gar Flor selbst eine zweite Passion komponiert haben sollte. Wir wollen jedoch zunächst stilistisch zu klären versuchen, welche der Passionen die ältere ist, denn damit wäre der Kreis der möglichen Komponisten wiederum enger gezogen.

Wir stellen fest, daß die Passionen nicht nur in Text und Aufbau sondern auch in der Besetzung übereinstimmen. Das spricht für eine sehr enge Beziehung beider Werke. Vergleicht man nun ihre Rezitative, so besteht kein Zweifel, daß das Rezitativ des Anonymus das bei weitem jüngere von beiden ist. Dieser Schluß läßt sich jedoch nicht auf das ganze Werk ausdehnen, da Flor sein Rezitativ aus der Matthäuspassion von Melchior Vulpius entlehnt[5]. Es

---

[1] Vgl. Junghans, S. 24.

[2] Vgl. Zahn IV, Nr. 6794–6803, speziell Nr. 6795.

[3] Vgl. zu den folgenden Ausführungen F. Blume und M. Ruhnke, *Aus der Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, in: Aus Lüneburgs tausendjähriger Vergangenheit, Lüneburg 1956, S. 109–138.

[4] Welter-Katalog, S. 183, Sign.: Mus. ant. pract. K. N. 207/9.

[5] Bei Epstein, S. 57, heißt es: „. . . Alß / Der Evangelist, Jesus, Judas, Caiphas, Petrus, / die Beyden Mägde, Pilati Weib vnndt / Pilatus ihrer art zu singen nach des / Vulpij Melodij alleine behalten". Die Matthäuspassion (1613) von Vulpius wurde von K. Ziebler neu herausgegeben, Bärenreiterverlag, Kassel und Basel 1948.

steht als Lehngut außerhalb der Diskussion. Der Vergleich beschränkt sich daher auf die Turbae (Exordium und Conclusio einbegriffen) und die Soloeinlagen[1]. Beim Exordium zeigen die Fassungen von Flor und Vulpius vor allem in der Deklamation viel Gemeinsames. Das gilt auch für den Anonymus. So erscheint bei allen dreien das ungebräuchliche einsilbige „Herrn", beim Anonymus und Vulpius sogar in allen Stimmen, während bei Flor nur die Mittelstimmen dieses Wort einsilbig bringen. Bei Nr. 2 werden die Unterschiede zu Vulpius bereits größer. Dafür stimmt bei Flor und dem Anonymus auffallend das Aufruhrmotiv überein, besonders im Rhythmus. Während bei Flor echte motettische Arbeit vorherrscht (13 Takte), neigt der Anonymus mehr zu knapper Akkordik. Bei diesem Satz möchte man glauben, daß Flors Fassung die ältere ist. Diese Meinung wird bekräftigt, wenn wir Nr. 4 untersuchen. Wieder zeigt sich in Deklamation und Satztechnik (Imitation bei „daß wir dir bereiten") Gemeinsames. Nur den Anfang gestaltet der Anonymus viel erregter und ausdrucksvoller als Flor. Bei Nr. 5 wird die Vermutung, daß Flors Werk das ältere ist, fast Gewißheit, denn dem Auskosten des verminderten Septimenakkordes auf „bin"[2] kann Flor nichts „Modernes" entgegensetzen. In Nr. 18 ist Flor wieder stark von Vulpius abhängig. Beide modulieren in gleicher Weise (Flor von D-Dur nach Fis-Dur, Vulpius von F-Dur nach A-Dur). Auch die Nr. 23 (bei Flor 22) übernimmt Flor fast notengetreu von Vulpius. In Nr. 25 (bei Flor 24) zeigen die Sätze beider nichts Gemeinsames. Hier stimmt Flor rhythmisch genau mit dem Anonymus überein, der freilich den Ruf „Barrabam" nur sechsmal bringt. Die übrigen Turbae Flors zeigen wechselweise Ähnlichkeit mit denen des Vulpius und des Anonymus. Der Anonymus folgt in der Deklamation sehr oft Flor, fast nie jedoch Vulpius, und geht in der Harmonik eigene Wege. Diese an den Turbae gewonnenen Argumente lassen vermuten, daß Flors Passion die ältere von beiden ist. Doch wie verhält es sich mit den Soloeinlagen[3]?

Das Altsolo Nr. 7 (bei Flor 7a) zeigt in der Deklamation und im Wechselspiel von Singstimme und Instrumenten ebenfalls eine beziehungsreiche Übereinstimmung zwischen beiden Werken[4]. Die syllabischen Wortwieder-

---

[1] Leider können die Instrumentalstimmen bis auf Violone und Continuo nicht in den Vergleich miteinbezogen werden, da sie nicht überliefert worden sind. Vgl. Epstein, S. 58. Epsteins Vermutung, daß die Instrumente nur bei den freien Musikstücken mitwirkten, dürfte wohl unrichtig sein, da anzunehmen ist, daß die anonyme Passion und Flors Werk auch hierin kongruieren. Vgl. Epstein, S. 86.

[2] Vgl. oben.

[3] Die reinen Instrumentalsätze stehen nicht zum Vergleich, da sie nicht überliefert worden sind. Von den Soloeinlagen können nur die verglichen werden, die Epstein abdruckt (S. 73–78).

[4] Da bei Flor die Instrumentalstimmen nicht überliefert worden sind, wird die Continuostimme als instrumentales Gegengewicht zum Vokalpart angesehen. Flor notiert doppelt so lang, weil als Taktart ¢ vorgezeichnet ist. Der Anonymus notiert C, was wiederum dafür spricht, daß sein Werk das jüngere ist.

holungen („machet uns rein") des Anonymus sind jedoch – wie auch die Turbae – in der Sprachbehandlung moderner als bei Flor. In Nr. 19 (Flor 18) wandelt sich das Bild. Flor gebraucht hier eine Phrasierungstechnik, die auch der Anonymus in der Nr. 22 anwendet. Der c. f. läßt sich aus einer ganzen Reihe von Motivwiederholungen herauslösen. In der Kompositionstechnik besteht also hier kein Unterschied. Der Taktwechsel (C wird 3/2) bei „erbarm dich" ist beiden Sätzen gemeinsam. Die Nr. 31 (bei Flor Nr. 30) gestaltet der Anonymus im Gegensatz zu Flor ohne den bekannten c. f. Flor wendet wieder die Paraphrasierungstechnik an. Eine Verwandtschaft in der Deklamation läßt sich nicht feststellen. Die Nummern 42 und 44 führt der Anonymus als schlichte, in Ritornelle eingekleidete Choralweisen durch, die offensichtlich frei erfunden sind. Sie eignen sich gut als Strophenlieder, die von der Gemeinde gesungen werden können. Flor bringt stattdessen leichte Variationen über die Ristweise, die sich nur für den solistischen Vortrag eignen.

Wir stellen fest, daß Flor die Paraphrasierung und Variierung von bekannten Chorälen bevorzugt. Die Ausführung liegt daher bei einem Solisten. Der Anonymus bevorzugt dagegen eine Reihe von Melodien, die sich gut von der Gemeinde singen lassen, und die in der instrumentalen Begleitung und in der Harmonik keineswegs hinter den Florschen Kompositionen zurückbleiben, sondern sie eher übertreffen. Hier kann nicht entschieden werden, wessen Soloeinlagen jünger oder älter sind, weil die Art ihrer Gestaltung von der liturgischen Haltung des Komponisten abhängt, und diese ist zeitlich nicht genau gebunden und abgrenzbar. Der Anonymus bezieht die Gemeinde mehr in das Passionsgeschehen mit ein als Flor, der den Solosänger stellvertretend für die ganze Gemeinde singen läßt, Ausführende und Hörende also streng voneinander trennt. Daran ändert auch nichts, daß es Flor bei Nr. 44 dem Sänger freistellt, mehrere Verse zu singen [1].

Wägen wir jetzt die Argumente gegeneinander ab, so ergibt sich ein Übergewicht derjenigen, die uns glauben machen, daß die Passion von Flor die ältere ist. Bleibt diese Annahme als Arbeitshypothese bestehen, so verbleiben als mögliche Komponisten neben Flor nur noch Johann Schaumkelle, Georg Böhm und Friedrich Funcke. Einer von diesen Musikern muß nach den bisherigen Überlegungen der Komponist der anonymen Passion sein. Wir versuchen es zur endgültigen Klärung mit einem Schriftvergleich. Flor und Böhm scheiden aus, da ihre Handschriften mit der Handschrift der Passion nicht die geringste Ähnlichkeit aufweisen. Für einen Vergleich mit der Handschrift Funckes wird folgendes Vergleichsmaterial herangezogen: Drei Quittungen für erhaltene Honorare anläßlich von Trauermusiken [2], ein Brief an den Consul

[1] Vgl. Epstein, S. 81, Anm. 1.

[2] E. W. Böhme, *Materialien über 150 Lüneburger Musiker-Namen (1532–1864)*, Lüneburg 1950 (maschinenschr.), kennt (S. 12) nur die Quittung vom 16. Jan. 1682 an Johann Held. Die Quittungen vom 2. Okt. 1681 und 28. Okt. 1681 sind ihm unbekannt. Ratsarchiv Lüneburg E 1 Nr. 130.

Busse vom 11. Mai 1671 [1] und die handschriftliche Litanei [2]. Die Handschrift des Titelblattes der Litanei, des Continuo, des Canto des 2. Chores, der Stimmbezeichnungen (Canto, Alto usw.) und vor allem die der Unterschriften stimmt genau mit den Schriftzügen der Quittungen überein. Die Schriftzüge des Briefes fügen sich jedoch nicht überzeugend in dieses Bild ein, obgleich aus seinem Inhalt eindeutig hervorgeht, daß Funcke wirklich der Schreiber ist. Sie sind etwas schräggestellt und sehr sorgfältig ausgeführt. Offensichtlich hat Funcke den an eine hochgestellte Persönlichkeit gerichteten Brief in „Sonntagsschrift" geschrieben, die sich nicht unerheblich von der „Alltagsschrift" unterscheidet. Die Ausführung einzelner Buchstaben ist sich jedoch im großen und ganzen ähnlich [3]. Auch liegen mehr als zehn Jahre zwischen der Abfassung der Vergleichsobjekte, denn die Litanei dürfte nicht vor 1689 geschrieben sein. Im Wasserzeichen der Continuostimme findet sich nämlich die Jahreszahl 1689. – Wir können also mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Funcke seine Litanei persönlich geschrieben hat.

Jetzt beziehen wir die Handschrift der Passion in den Vergleich mit ein. Das Ergebnis überrascht durch seine Eindeutigkeit, denn auf den ersten Blick sind die in Großbuchstaben abgefaßten Titel und Stimmbezeichnungen sowie die Zahlen als von Funcke geschrieben erkennbar. Aber auch der unterlegte Text stimmt in Einzelheiten wie auch im Duktus mit den Schriftzügen Funckes überein. Es besteht also kein Zweifel, daß Funcke der Schreiber der anonymen Lüneburger Passion ist [4]. Es stellt sich nun die Frage, ob er auch als ihr Komponist angesehen werden kann. Dafür sprechen folgende Argumente:

1. Funcke fügt seine Litanei ohne Namenszug der Fassung B der von ihm geschriebenen Passion an [5]. Das tut ein Komponist nur dann, wenn beide Werke von ihm stammen. Ist etwas von einem anderen übernommen, so wird es gekennzeichnet, wie etwa die Initialen M. J. über dem Choral „Mein sündenkranker Sinn und Herz" in der transponierten Continuostimme der Fassung A beweisen.

2. Die Tatsache, daß ein Komponist den von ihm gestalteten Textaufbau zweimal komponiert, ohne ihn verändert zu haben, dürfte unwahrschein-

---

[1] Von Böhme fälschlich als Bewerbungsschreiben um die Stellung eines „Stadtmusikus" bezeichnet (S. 12). Die richtige Signatur muß lauten A 7a 210 Vol. I.

[2] Welter-Katalog, S. 183, K. N. 207/9.

[3] Die lateinisch geschriebene Adresse ist wieder in aufrecht stehenden Schriftzügen abgefaßt, deren Duktus dem der Quittungen genau gleicht.

[4] Eine Ausnahme machen hier die vier „in Choro"-Stimmen, die offenbar zu einem späteren Zeitpunkt herausgeschrieben worden sind, aber auch von Funcke stammen dürften.

[5] Sie steht hier (Orgelcontinuo) in A-Dur, in den Einzelstimmen jedoch in C-Dur. Das beweist wiederum die Annahme, daß mit zwei Generalbaßinstrumenten musiziert wurde, der Orgel (tiefe Stimmung) und dem Regal (höhere Chorstimmung).

lich sein. Für die stilistische Umformung des Rezitativs und der Turbae läßt sich keine Erklärung finden, denn von einer Neufassung kann nicht gesprochen werden, weil nicht eine Note in beiden „Fassungen" übereinstimmt. Es ist vielmehr anzunehmen, daß der verhältnismäßig junge Funcke (geb. 1642) sich nach der Vorlage des älteren Flor richtete.

3. Als Kantor am Johanneum hatte Funcke auch die Figuralmusik an St. Lamberti zu bestellen [1]. Wahrscheinlich hat Flor dem jungen Kantor seine Passion zur Aufführung angeboten. Dieser wurde dadurch angeregt, selbst ein solches Werk zu komponieren. Seine Entstehungszeit dürfte zwischen 1667 und 1684 liegen, den Entstehungszeiten von Flors Matthäus- und Funckes Lukaspassion.

4. Die Art der Korrektur innerhalb der Handschrift deutet auf ein Autograph hin. Ein Schreiber korrigiert sorgfältig. Nur der Komponist kann es sich erlauben, satztechnische Änderungen vorzunehmen. Das kommt in der Passion verschiedentlich vor, so z. B. in der 1. und 3. Instrumentalstimme von Nr. 44.

5. In der Passion werden Soloeinlagen bevorzugt, die größtenteils auch von der Gemeinde zu singen sind. Funcke war bereits 1670 dafür eingetreten, durch die Abschaffung der lateinischen Gesänge die Gemeinde mehr am Gottesdienst zu beteiligen [2]. Frucht seines Bemühens waren die 43 Melodien und wahrscheinlich 9 Texte, die er zum Lüneburger Gesangbuch von 1686 beisteuerte [3].

6. Funcke bevorzugt die deutsche Sprache. In der Passion ist auch die Möglichkeit angegeben, die Motette „Ecce quomodo . . ." deutsch zu singen.

7. Der Ausdruck „Lamento" kommt, soweit bekannt ist, innerhalb einer Lüneburger Passion nur noch einmal vor, und zwar in der Lukaspassion von Friedrich Funcke [4].

8. Die stilistische Grundhaltung der Passion, die sich von der des Florschen Werkes erheblich unterscheidet, stimmt grundsätzlich überein mit einem erhaltenen Werk Funckes, dem „Danck- und Denck-Mahl" von 1666 [5]. So findet sich auch hier als Charakteristikum der Instrumentalsätze die überwiegend paarweise Führung der Stimmen. Bei den Vokalpartien heben sich vor allem die erregenden Wortwiederholungen heraus. So ähnelt

---

[1] Vgl. Junghans, S. 23.

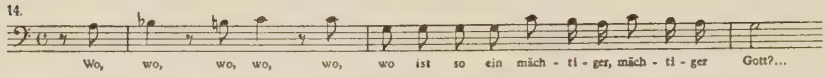
[2] Vgl. G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, S. 24 u. 30.

[3] Vgl. Blume/Ruhnke, S. 123.

[4] Den Aufbau dieses Werkes, das im Kriege (1939–45) verlorengegangen ist, bringt Junghans, S. 21, Anm. 1. Bemerkenswert ist die Einbeziehung der Gemeinde durch Choräle. Siehe auch Birke, S. 95f.

[5] Vgl. Welter-Katalog, S. 183, Sign.: Mus. ant. pract. 1137.

das folgende Motiv des 1. Basses aus obengenannter Komposition dem Anfang von Nr. 4 der Passion.



Der Anfang der Kantate Flors, den Epstein abdruckt, zeigt nicht den syllabisch-homophonen Stil der Passion.

9. Flor verwendet überwiegend den Allabrevetakt (¢). In der Passion findet sich fast ausschließlich der modernere 4/4-Takt (C).

Die Fassung B zeigt nicht Funckes Handschrift. Wir können annehmen, daß sie nach 1689 geschrieben worden ist (früheste Niederschrift der Litanei). Der Schreiber konnte nicht ermittelt werden. Es handelt sich wahrscheinlich um einen Schüler, denn die Initialen der Continuostimmen B. C. D. (vielleicht auch G. B. C. D., denn aus dem B läßt sich auch noch ein eingeschlungenes G herauslesen) passen auf keinen der in dieser Zeit wirkenden Kantoren und Organisten. Von Georg Böhm stammt die Handschrift nicht, wie ein Vergleich mit mehreren Schriftstücken zeigt. Offengelassen werden muß die Frage, ob Funcke die Modernisierung seines Werkes selbst vorgenommen hat, einem Anspruch der Zeit folgend. Man kann sich jedoch kaum vorstellen, daß ein so einfallsreicher Musiker eine derartig ungeschickte Generalbaßbegleitung für die Rezitative „erfunden" haben sollte. Wahrscheinlich ist dies das Werk eines Schülers.

Mit diesen Ausführungen kommen wir zu dem Ergebnis, daß Friedrich Funcke (Fried. Funccius) der Komponist der anonym überlieferten Matthäuspassion der Lüneburger Ratsbücherei (Sign.: Mus. ant. pract. K. N. 201) ist.

Das Ende der Leipziger Ratsmusik im 19. Jahrhundert

von

GUNTER HEMPEL

Arnold Schering, der verdienstvolle Erforscher der Leipziger Musikgeschichte, hat in dieser Zeitschrift die Entwicklung der Leipziger Ratsmusik bis zum Jahre 1775 dargestellt [1]. Als Begründung für die Veröffentlichung an diesem Ort wies er darauf hin, daß die Geschehnisse in einer so bedeutenden Musikmetropole wie Leipzig über das „Interesse an musikalischer Ortsgeschichte hinausgehen" und als typisches Beispiel für eine allgemeine Entwicklung stehen können. Diese Begründung trifft auch zu, wenn jetzt an gleicher Stelle das Thema noch einmal aufgegriffen und die Auflösung der Leipziger Ratsmusik in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aufgezeigt wird, denn gerade diese krisenhafte Umwandlung ist typisch für die damaligen Verhältnisse überhaupt, insbesondere für die allgemeinen soziologischen Umschichtungen in den Jahren nach der Jahrhundertwende. Den Auflösungsprozeß der Ratsmusik in Leipzig darzustellen, erscheint um so notwendiger, als Schering dieses Problem in jenem Aufsatz wie auch in seiner „Musikgeschichte Leipzigs" [2] nur summarisch behandelt hat und das Ende der Ratsmusik zu früh ansetzte. Es entspricht nicht ganz den Tatsachen, daß die Stadtpfeifer und Kunstgeiger seit den 70er Jahren „nur mehr als ein Schatten durch die Jahrzehnte wandeln", denn ihr Amt und dessen Funktion waren noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, allerdings in umgewandelter Form, fest mit den musikalischen Institutionen der Stadt verbunden und daher im Bewußtsein der Leipziger tief verankert.

Das System der Ratsmusik – in Leipzig wie auch anderswo – verdankte seine Entstehung, wie es Schering plastisch beschreibt, dem Drang der städtischen Behörden, es den absolutistischen Fürstenhöfen gleichzutun, wobei die Musik auch hier als Mittel der Repräsentation sehr willkommen war. Als sich nun in den Jahren um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auch in den Städten die absolutistischen Tendenzen abschwächten, bedeutete dies noch lange nicht die Liquidierung der von ihnen getragenen Ratsmusik. Denn

[1] *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMW III, 1921, S. 17 ff.
[2] Bd. III, Leipzig 1941.

mochten sich jetzt auch in den von bürgerlichen Privatgesellschaften finanzierten Opern- und Konzertunternehmen durch die erhöhten Ansprüche der neuen Musik dieser Zeit die begrenzten Fähigkeiten dieser Stadtpfeifer und Kunstgeiger deutlich gezeigt haben, weil sie durch die vielseitige Ausbildung keines der verlangten Instrumente so perfekt beherrschten, wie es notwendig gewesen wäre, um eine führende Rolle spielen zu können, so blieben sie doch vorerst in Leipzig die einzigen von der Stadt fest angestellten Musiker, die sie noch nicht entbehren konnte. Gewandhaus und Operntheater, Institutionen, die vorzugsweise das Ansehen der Musikpflege Leipzigs im 19. Jahrhundert begründeten, wurden nicht von der Stadt, sondern von selbständigen Gesellschaften kunstliebender Kaufleute getragen[1]. Die Stadt aber wollte weniger denn je auf ein eigenes, von ihr angestelltes und ihr zur Verfügung stehendes Orchester verzichten, das glaubte sie ihrem Ruf schuldig zu sein. Zudem brauchte sie für die Besorgung der Musik in den Stadtkirchen St. Thomas und St. Nikolai eine festangestellte Musikgruppe, auf die jederzeit zu rechnen war.

Die Bestrebungen seitens der Stadt gingen nun im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dahin, zu den schon vorhandenen sieben Stadtpfeifern und Kunstgeigern sowie den Nachfolgern dieser Ratsmusiker, den Gesellen des 1803 neu eingesetzten Stadtmusicus, nach und nach die weit tüchtigeren Musiker des Konzert- und Theaterorchesters für den städtischen Dienst heranzuziehen und damit an die Stadt zu binden. Dadurch wurde ein eigenes städtisches Orchester geschaffen, welches dann an andere Musikinstitutionen – Konzert, Theater usw. – ausgeliehen werden konnte. Die umgewandelte Ratsmusik ging daneben endgültig ihrem Ende entgegen, das sächsische Gewerbegesetz von 1862 versetzte der zunftmäßigen Musikausübung den letzten Todesstoß. Allerdings nahmen die Stadtpfeifer und Kunstgeiger, soweit sie noch vorhanden waren, sowie der neue Stadtmusicus diesen allmählichen Abbau nicht ohne Widerspruch hin, sondern es entbrannte ein Kampf um die Erhaltung der Ratsmusik, der bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unentwegt und teilweise mit erbitterter Härte anhielt.

Über die Unzulänglichkeit der vorhandenen Zunftordnung auf musikalischem Gebiet – wie sie Schering in aller notwendigen Schärfe schildert – war man sich in Leipzig schon am Ende des 18. Jahrhunderts gänzlich im klaren, aber die vollständige Liquidierung der Ratsmusik scheint nicht erwogen worden zu sein, sondern im Gegenteil, der Rat der Stadt suchte Mittel und Wege zu einer Reformierung dieser Einrichtung. Dabei scheinen die im Laufe der Jahrhunderte gemachten schlechten Erfahrungen mit Konkurrenten und Kontrahenten der Stadtpfeifer und Kunstgeiger den Weg und das

---

[1] Hinter der ersten selbständigen Oper in Leipzig (seit 1817) stand ein „Theaterverein", bis sie dann ein Pächter auf eigene Rechnung übernahm.

Ziel der Neuorganisation gewiesen zu haben. Alle wirklich ernst zu nehmenden Widersacher der Ratsmusiker hatten diesen nämlich den nicht zu unterschätzenden Vorteil voraus, daß sie aus einer wohlorganisierten, von einem Mann geleiteten Truppe bestanden, die nicht, jedenfalls nicht von außen bemerkbar, durch innere Streitigkeiten ihre Kräfte aufrieb. Das zeigte sich beispielsweise in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts bei dem Orchester Christoph Stephan Scheinhardts[1], der vor allem als Träger eines öffentlichen Amtes (er war Türmer der Neukirche) die Interessen seiner Leute sehr wirkungsvoll vertreten konnte. Nicht viel anders war die Lage bei den verschiedenen studentischen Collegia musica, deren Leiter – ob Telemann, Fasch oder Görner – die Zügel fest in der Hand hielten und sich als Organisten einer Kirche oder durch Protektion der Professoren der Universität gegenüber der Stadt und den Ratsmusikern einen Rückhalt sicherten.

Anders dagegen war die Situation bei den Ratsmusikern. Sie bestanden seit altersher aus einer niederen Gruppe der Kunstgeiger (drei an der Zahl) und einer höher gestellten der vier Stadtpfeifer, die den ersteren erhebliche Privilegien voraus hatten, wodurch naturgemäß immer Gründe zu Streitigkeiten vorhanden waren, welche die Schlagkraft der Musiker gegen außenstehende Konkurrenten erheblich hemmten und ihre besten Kräfte beanspruchten. Auch in musikalischer Hinsicht machte sich das Fehlen einer straffen und konzentrierten Leitung bemerkbar, die diese Leute zur Vervollkommnung ihrer Fähigkeiten hätte anhalten können. Denn die handwerkliche Ausbildung der Musiker war ja nach wie vor auf ihre möglichst vielfache Verwendbarkeit gerichtet und nicht auf virtuose Beherrschung eines Instrumentes. Und das tägliche Einerlei des aufreibenden Dienstes ließ auch bald allen Drang zur Vervollkommnung und weiteren Ausbildung dahinschwinden. Der Thomaskantor, als städtischer „Director musices" ihr Vorgesetzter, war mit den vielfältigen Aufgaben seines Chores schon über Gebühr beschäftigt, er konnte und wollte nicht auch noch hier beaufsichtigen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Unzulänglichkeit der Ratsmusik durch die Unfähigkeit der Musiker so offenbar geworden, daß eine Reform in Angriff genommen werden mußte, wobei man sich eine Verbesserung durch Zentralisierung erhoffte. Es wurde daher am 1. Februar 1803 der Vorschlag angenommen[2], den tüchtigsten unter den Ratsmusikern, es war dies der Kunstgeiger Gottlob Anton Ignatius Maurer[3], zum alleinigen Stadtmusicus zu ernennen und zur Haltung einer hinlänglichen Anzahl von Gesellen und Lehrjungen zu verpflichten. Die vorhandenen Stadtpfeifer und Kunstgeiger – nach Gotthold Eusebius Naumanns Tod im Jahre 1802 (am 6. Oktober) waren es nur noch fünf – wurden unter die Oberhoheit dieses Stadtmusicus gestellt,

---

[1] Schering, *Leipziger Ratsmusik*, a.a.O., S. 46.
[2] Stadtarchiv (StA) Tit. LXII S 32, S. 18.
[3] Schering nennt einen Wilhelm Maurer, der mit diesem wohl identisch ist.

ihre Stellen bei Tode aber nicht neu besetzt, sondern das Gehalt dem des Stadtmusicus zugeschlagen. Für einige Jahre verfügte nun der neue Stadtmusicus außer über seine Gesellen und Lehrjungen noch über die Unterstützung durch die altbewährten Stadtpfeifer:

Johann Gottlob Reiß bis 1804 (gest. 19. 7. mit 79 Jahren);
Johann Christian Krausch bis 1808 (gest. 28. 11. in Prößdorf, ohne Altersangabe);
Johann Michael Pfaffe bis 1810 (gest. 4. 4. mit 82 Jahren);
und Kunstgeiger:
Christian Friedrich Haberland bis 1810 (gest. am 6. 5. mit 65 Jahren)[1].

Der letzte dieser ehemaligen Ratsmusiker, der Kunstgeiger Gottlieb Heinrich Köhler, überlebte seinen neuen Vorgesetzten, Maurer, um 20 Jahre, er starb am 29. Januar 1833 im Alter von 68 Jahren. Sein Name und seine Pension von 110, später nur noch 91 Taler tauchen bis dahin immer wieder in den Akten des Stadtorchesters auf[2].

Die Reorganisation von 1803 hatte im Kirchenorchester – auf das sich ja das Interesse der Stadt beschränkte – wohl für die Besetzung der Blasinstrumente einen Vorteil gebracht, denn auf diesen waren die Gesellen des Stadtmusicus als auch die Stadtpfeifer am besten ausgebildet[3], aber es blieb ein empfindlicher Mangel an Streichern nach wie vor bestehen, den zu beheben eine Veränderung des Jahres 1805 zum Ziel hatte. Der regierende Bürgermeister D. Christian Gottlob Einert machte am 28. September 1805 den Vorschlag[4], die vier Stadtpfeiferstellen auf fünf zu erhöhen, da noch fünf Männer der alten Ratsmusik vorhanden waren: die Stadtpfeifer Krausch, Pfaffe und Haberland, sowie die Kunstgeiger Köhler und Maurer, wobei der alte Unterschied zwischen ihnen ignoriert wurde. Diese Stellen wurden aber beim Tode ihrer Inhaber nicht neu besetzt, sondern das Gehalt dem des Stadtmusicus Maurer zugeschlagen, dessen Autorität durch diese erhöhten Einnahmen beträchtlich gestärkt wurde.

Durch diese Regelung hatte man die Gehalte der drei Kunstgeiger frei bekommen. Man erhöhte sie auf 2 Taler wöchentlich zuzüglich 25 Taler jährliches Logisgeld und besetzte diese Stellen mit drei Musikern des Konzertorchesters, wodurch die Streichergruppe im Kirchenorchester eine wesentliche Verbesserung erfuhr. Angestellt wurde nämlich der Konzertmeister

---

[1] StA Leichenbücher Bd. 35, 36, 37, 41.

[2] G. W. Fink bezeichnet den am 6. 7. 1765 in Dresden geborenen Köhler als einen gesuchten Musiklehrer und beliebten Modekomponisten, vgl. G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1840, Bd. IV.

[3] Im Gewandhausorchester spielten die Ratsmusiker folgende Instrumente: Köhler, Krausch: Flöte; Maurer: Oboe; Reiss: Fagott; Haberland: Klarinette; Pfaffe, Naumann: Trompete.

[4] StA Tit. LXII S 32, S. 20, 28. 9. 1805.

August Matthäi, den die Gewandhausdirektion nach Paris zum Studium bei P. Rode und R. Kreutzer geschickt hatte, der bedeutende Cellist Friedrich Dotzauer und der Kontrabassist Karl Gottfried Wilhelm Wach [1].

Die oben geschilderte Änderung der Struktur der Stadtmusik von 1803 hatte die handwerkliche, auf Vielseitigkeit der Verwendung gerichtete Ausbildung der jungen Musiker trotz der Zentralisation nicht abgestellt. Auch blieben die offiziellen städtischen Aufgaben und die anderen Möglichkeiten des Geldverdienstes unverändert bestehen. Nachfolger jenes Maurer als Stadtmusicus wurde nach dessen Tode (am 24. 9. 1813) Wilhelm Lebrecht Barth. Er war am 10. 5. 1775 in Grimma geboren und dort zuerst als Stadtmusicus tätig; 1805 wird er als Türmer der Thomaskirche und Türmersubstitut der Nikolaikirche in Leipzig genannt [2]. Im Konzertorchester spielte er seit 1802 Klarinette und ging 1812 zur 2. Violine, dann Bratsche über und scheint ein tüchtiger Musiker gewesen zu sein, kann ihm doch „nach dem Urteile aller Sachkundigen das Zeugnis nicht versagt werden, daß er seinen Beruf nicht als bloßes Lohngewerbe betrachtet, sondern sein Institut als eine wahre Kunstschule anzusehen ist, aus der die geschicktesten Musiker hervorgegangen sind“ [3].

Im Jahre 1814, nachdem Barth zum Nachfolger Maurers berufen worden war, bittet er den Rat, sich offiziell als Stadtmusicus bezeichnen zu dürfen, und wünscht eine Festlegung seiner Rechte und Pflichten [4]. Die Führung des Titels wird ihm gestattet, aber die Instruktionen werden noch nicht festgelegt. Erst 1821 findet sich der Rat bereit, die Gerechtsame zu präzisieren [5]. Allerdings hat sich gegenüber Maurers Pflichten noch nichts geändert. Er soll weiter an drei Vormittagen in der Woche vom Rathaus herab seine Stücke abblasen und sich an allen Sonn- und Feiertagen in der Thomas- oder Nikolaikirche einfinden und dem Kantor zur Verfügung stehen. Die Musik in der Peters- und Neukirche, die er auch zu besorgen hat, wird besonders vergütet. Außerdem hat der Stadtmusicus das Recht, außer der Messe, alle Musik: Hochzeiten, Begräbnisse, Bälle usw., in der Stadt Leipzig allein mit seinen Leuten zu verrichten.

Dies erfahren wir aus einer Eingabe des in jeder Hinsicht verdienstvollen und rührigen Stadtrates Carl Wilhelm August Porsche aus dem Jahre 1832 [6], der bei der Besprechung des Abblasens vom Rathaus noch bemerkt: „. . . doch läßt der jetzige Stadtmusicus aus eigener Bewegung und mit Beifall des

---

[1] StA Tit. LXII S 32, S. 20, 28. 9. 1805.

[2] StA Stift. IX A 4, S. 99, 21. 6. 1805.

[3] Urteil des Stadtrates Porsche a. d. Jahre 1832; StA Tit. VII B 147, S. 1, 15. 4. 1832.

[4] StA Tit LXII S 32, 17. 2. 1814.

[5] StA VII B 147, S. 1, 13. 4. 1832. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, a. a. O., S. 670, teilt die Anstellungsurkunde mit.

[6] StA Tit. VII B 147, S. 1, 13. 4. 1832.

musikliebenden Publikums jedesmal noch ein mehrstimmiges Stück, eine Ouvertüre etc. vorausgehen". Dagegen muß er über die Stellung der Gehilfen des Stadtmusicus Barth – es wird von 12 bis 15 Musikern gesprochen – im Kirchenorchester zugeben, daß sie „bei wohlgeordneter Orchestermusik nur zu den Seconda Blas- und Saiteninstrumenten anstellig sind". Wahrlich kein gutes Urteil, das hier ausgesprochen wird, aber doch symptomatisch für die veränderte Lage der Ratsmusik im 19. Jahrhundert. Porsche schlägt nun vor, für dieses Mal folgende Dinge zu ändern: Der Stadtmusicus soll sein Gehalt von 613 Taler, 16 Groschen, 6 Pfennige auf 650 Taler erhöht bekommen, dafür aber eine Summe von 150 Taler Miete für sein ihm bis jetzt frei überlassenes Haus zahlen [1]. Ebenso wurde die Pension des ehemaligen Kunstgeigers Köhler auf 91 Taler herabgesetzt. Dafür konnten nun im Kirchenorchester einige gute Musiker neu eingestellt werden. Etwas später wird sogar noch beantragt, dem Stadtmusicus auch die unentgeltliche Besorgung der Kirchenmusik in der Peters- und Neukirche sowie alle Schulfeierlichkeiten aufzubürden [2].

Immerhin bilden auch jetzt noch die Gesellen des Stadtmusicus im Kirchenorchester eine unentbehrliche Verstärkung. Die Aufstellung der Verteilung der Pension des inzwischen gestorbenen Köhler auf die einzelnen Musiker im Frühjahr 1833 und die neue Anstellung von weiteren vier Musikern gibt einen Einblick in die nunmehrigen Besetzungsverhältnisse des Orchesters [3]:

6 Violinen I	2 Klarinetten
6 Violinen II	2 Fagotte
4 Violen	2 Trompeten
2 Celli	2 Hörner
2 Kontrabässe	3 Posaunen
2 Flöten	1 Pauke
2 Oboen	

In fast allen Stimmen saß „ein Mann von Barth" (im ganzen 13), d. h. ein Geselle des Stadtmusicus, hinzu kamen noch der Türmer der Thomas-, Nikolai- und Neukirche und der zweite Kontrabassist Haak, von dem es in den Akten heißt: „Ist eigentlich Bierverleger und beim Orchester als Liebhaber zu betrachten".

Wohl hatte der Stadtmusicus Barth in dieser Zeit noch wesentlichen Anteil an der Zusammensetzung der Leipziger Orchester, vor allem des Kirchenorchesters, aber zur gleichen Zeit scheinen in der Stadt auf Grund der vielen

---

[1] Man rechnete Barth nämlich nach, daß er aus Brautmessen rund 150 Taler und aus übrigen Einkünften abzüglich aller Unkosten 300 Taler haben müsse, vgl. StA Tit. VII B 146, S. 14.

[2] StA Tit. VII B 147, S. 20, 27. 8. 1832.

[3] StA Tit. VII B 147, S. 40, 31. 3. 1833.

Streitigkeiten um sein Privileg und der Einsicht in die mangelnde Qualität der Mitglieder des Stadtmusikchores schon Pläne zur Aufhebung seines Amtes vorhanden gewesen zu sein. So kommt es, daß sich im August 1833 neun seiner Gesellen von ihm lossagen und selbständig machen und diesen Schritt in einem ausführlichen Schreiben an den Rat rechtfertigen, dessen Inhalt ein grelles Licht auf die Leipziger Orchesterverhältnisse dieser Zeit wirft und deutlich macht, daß auch den Musikern selbst die Problematik ihrer Stellung durchaus bewußt war[1]. Es heißt da, daß der Stadtmusicus zu ihnen geäußert habe, seine Stelle werde wohl demnächst eingezogen und sie dadurch brotlos, was abzuwarten ihnen natürlich nicht möglich sei. Deshalb seien sie gezwungen gewesen, sich nach neuem Broterwerb umzusehen. Außerdem lasse Verdienst und Behandlung bei Barth sehr zu wünschen übrig. Von jedem verdienten Taler behielten sie bisher 1 Groschen 6 Pfennige, wogegen sich Barth 6 Groschen nehme, jetzt habe er sie auf einen Groschen herabgesetzt. Auch sei von einem geregelten Unterricht keine Rede, nicht einmal zu den Proben sei er immer anwesend. Deshalb haben sie sich entschlossen, von Barth wegzugehen und Herrn Queißer gebeten, ihnen „diejenige Leitung zu geben, die wir suchen".

Barth leugnet die Berechtigung der Vorwürfe rundweg ab. Trotzdem waren diese neun Musiker für ihn verloren. Es entbrannte ein harter Kampf um das Privileg, im Weichbild der Stadt musizieren bzw. Musik organisieren zu dürfen. Der Kontrahent Queißer, dessen Bestrebungen natürlich dahin gingen, mit seiner neuen Kapelle, dem sog. „Vereinigten Musikchor", auch in der Stadt musizieren zu können, erfreute sich damals großer Beliebtheit, wie eine Eingabe an das Ministerium mit Unterschriften prominenter Leipziger Bürger zeigt, so daß der Kampf während dreier Jahre ziemlich heftig und lange Zeit unentschieden anhielt[2]. Dieser Carl Traugott Queißer, am 11. Januar 1800 in Doeben bei Grimma geboren und in Grimma bei Barth in der Lehre gewesen, wurde 1817 Mitglied des Stadtmusikchores und ist seit 1827 im Theater- und Konzertorchester als Bratschist tätig. Daneben spielte er in Leipzig und auch auswärts als Virtuose auf der Posaune – R. Schumann nannte ihn scherzhafterweise den „Posaunengott" – eine bedeutende Rolle. Sein Musikchor war von ihm bald auf die achtbare Größe von 15 Musikern gebracht worden, wodurch es auch zahlenmäßig dem von Barth durchaus die Waage halten konnte, zumal in den vielen Eingaben immer wieder über das Nachlassen der Qualität des Barthschen Chores geklagt wird.

Die Lösung des Konfliktes geschah auf folgende Weise: Queißer unterstellte sein „Musikchor" der Oberleitung des Stadtmusicus, dieser dagegen erkennt dessen Statuten an, das Einkommen wird in gleiche Rationen geteilt. Da Barth sein Amt nur noch als Last empfindet und sich von der aktiven

[1] StA Tit. LXII S 92, S. 5, 14. 8. 1833.
[2] StA Tit. LXII S 92, S. 164, 18. 11. 1834.

Ausübung ganz zurückzieht, ist Queißer bis zu seinem Tode am 12. Juni 1846 de facto als Stadtmusicus anzusehen. Sein Nachfolger in der Leitung des sog. „Vereinigten Stadtmusikchores" war der Flötist Samuel Friedrich August Gebler. Diese Veränderung in der tatsächlichen Leitung des Stadtmusikchores wurde natürlich in der Stadt bekannt, und man erwog, die Stelle von Barth einzuziehen[1]. 1839 heißt es, daß „der Stadtmusicus Barth nur noch in seiner Person existiert" und unter Queißers tätiger und geschickter Leitung alle Dienstleistungen besorgt werden, so daß „Herr Barth sein Fixum von 650 Taler ohne alle Gegenleistung bezieht. Da derselbe indessen diese veränderte Einrichtung der Dinge nicht durch eigenes Verschulden herbeigeführt hat, in früheren Zeiten auch das Publikum mit seiner Leistung völlig zufrieden gewesen sei", wolle man ihm bis zu seinem Ende das Gehalt belassen. 1843 bittet Queißer den Rat unter Verweisung auf die Tatsache, daß er einen Ruf nach außerhalb erhalten habe, ihm eine „einigermaßen gesicherte Aussicht" für seine Leipziger Existenz zu geben[2], mit anderen Worten, man solle ihm die Nachfolge Barths zusichern. Zwar wäre dies durch den frühen Tod Queißers nicht zur Durchführung gekommen, aber der Rat lehnte auch so ab, da er eine Veränderung plane, also wohl nur auf das Ableben Barths wartete, um dessen Stelle endgültig einzuziehen.

Denn auch in den Folgejahren rissen die Streitigkeiten des Stadtmusicus um sein Privileg nicht mehr ab, sei es, daß sich die Militärmusiker an seinen Rechten vergriffen, oder daß gegen Musiker des Konzertorchesters Einspruch erhoben wurde, die sich im Oktober 1836 anbieten, „in Familienzirkeln sowohl Unterhaltungsmusik (Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven usw.) als auch bei Privatbällen gute Tanzmusik der neuesten Zeit (Strauß, Lanner, Bendl usw.) vierstimmig bearbeitet, auszuführen"[3]. Oder gegen freistehende Musikchöre zog man zu Felde, wobei es um das Recht ging, bei Tanzvergnügungen oder in Gasthäusern mit Musik aufzuwarten. Vor allem „das Musikchor" des Julius Robert Lopitzsch tat sich mit Verletzungen der Rechte Barths unrühmlich hervor, wobei die Dreistigkeit, mit der Lopitzsch auch Eingriffe des Rates und das Belegen mit empfindlichen Strafen bis zu 20 Taler ignorierte, deutlich zeigt, in welchem Maße eine zunftmäßige Monopolisierung der Musikausübung von der Entwicklung überholt worden war.

Als dann Queißer, welcher der Stelle des Stadtmusicus durch seine Fähigkeiten und seine stadtweite Beliebtheit Gewicht gegeben hatte, gestorben war, ging Lopitzsch ganz offen gegen Barth vor, indem er behauptete, das „Vereinigte Stadtmusikchor" bestehe nur noch aus 8 bis 10 Musikern, die zur Erfüllung aller Verpflichtungen nicht in der Lage seien. Ein von Barth vorgelegtes Verzeichnis seiner Leute, auf dem 20 Musiker genannt werden, er-

[1] StA Tit. VII B 147, S. 104.
[2] StA Tit. LXII S 99, S. 1, 13. 4. 1843.
[3] StA Tit. LXII S 97, S. 4, 26. 10. 1836.

kennt er nicht an; diese seien von anderen Musikchören zusammengeborgt. Der Rat der Stadt stellte sich auch jetzt noch auf die Seite seines Stadtmusicus und bestätigte sein Patent, was indessen von Lopitzsch und anderen überhaupt nicht beachtet wurde. Als dann am 22. August 1849 der 74jährige Barth starb, fand diese Stelle keine neue Besetzung; sie wurde eingezogen und das Gehalt auf die Orchestermitglieder verteilt, die das seit 1840 der Stadt unterstellte Orchester für Konzert, Theater und Kirche bildeten.

Es ist eine folgerichtige Entwicklung, wenn in dem Jahrzehnt zwischen 1840 und 1850, da die Auflösung des „Stadtmusikates" in Leipzig stattfindet, sich gleichzeitig eine neue Ausbildungsstätte für junge Musiker konstituiert: das Konservatorium. Die handwerkliche Ausbildung bei einem „Meister der Musik", wie wir den Stadtmusicus nennen möchten, entsprach nicht mehr den Anforderungen der Zeit; an die Stelle dieser universellen, von einer Person durchgeführten Ausbildung bei einem Stadtmusicus tritt nun die spezialisierte Fachausbildung, wie sie nur eine Bildungsstätte mit mehreren Lehrern bieten konnte.

Immerhin fand sich noch 1837 in einem Aufsatz der „Allgemeinen musikalischen Zeitung"[1] ein warmherziger Verfechter des Systems der Ratsmusik: „Wie ganz anders und unendlich zweckmäßiger und folgenreicher gestaltet sich das Verhältnis der jungen Leute, die sich unter den Stadtmusikern zur Kunst ausbilden wollen". Es werde ein Streich- und ein Blasinstrument als Hauptfach verlangt, dazu müsse jeder die Violine beherrschen. Durch das dauernde Zusammenspiel erfahre die Intonationsfähigkeit der Musiker eine stetige Förderung und öfteres Spielen der Kirchenmusik gebe diesen Menschen einen Begriff vom Wesen und der Würde derselben. Auch lassen die vielfältigen Geschäfte keinen Müßiggang zu, daher es auch selten zu Exzessen komme. Vielmehr werden es meist sehr tüchtige Musiker, die besonders auch in den fürstlichen Kapellen gern gesehen seien. Abschließend schreibt der Verfasser dieses Aufsatzes, C. B. von Miltitz: „Ich hoffe, daß es mir gelungen sein möge, die unverkennbaren Vorzüge des Stadtmusikerinstitutes so hell hervorgehoben zu haben, als ich sie empfinde. Von ganzem Herzen wünsche ich daher ihr fröhlichstes Fortbestehen, fest überzeugt, daß sie eine Hauptstütze der musikalischen Bildung ausmache".

Aber auch dieses begeisterte Eintreten für das System der Ratsmusik täuscht nicht darüber hinweg, daß die Gesellen des Stadtmusicus mit der Entwicklung des Konzertwesens nicht Schritt halten konnten; nur wenige von ihnen hatten die Befähigung, in dem Leipziger Stadtorchester bestehen zu können. So kommt es, daß nach der Auflösung des „Stadtmusikates" nur noch vereinzelte Namen von dessen Gesellen im Stadtorchester auftauchen, die anderen hatten sich den in Leipzig tätigen – nach dem Tode Barths auch

---

[1] Jg. XXXIX, Sp. 825.

städtisch anerkannten – Musikchören zugewandt. Von den 16 im Jahre 1833 bei Queißer tätigen Musikern, die ja dann auch in das „Vereinigte Stadtmusikchor" von Barth übernommen wurden, sind im Stadtorchester nur noch vier Namen nachweisbar. Die Zeit hatte damit endlich einen der letzten kulturellen Überreste mittelalterlicher Zunftordnung abgelegt, und an deren Stelle war ein der bürgerlichen Gesellschaftsordnung gemäßes System der freien Konkurrenz auch auf kulturellem Gebiet getreten.

Nachdem 1849 durch den Tod Barths der Posten des Stadtmusicus vakant geworden war, kam es bis zum Jahre 1852 zu einer von der Stadt nicht geregelten Zwischenzeit, die verschiedene Versuche Leipziger Musiker zeitigte, Nachfolger von Barth zu werden. Der Rat aber hielt die ganze Angelegenheit in der Schwebe, weil mit einer grundsätzlichen Aufhebung aller Bannrechte durch das Dresdner Ministerium gerechnet wurde, die am 19. Februar 1850 auch wirklich Gesetz wurde. Allerdings stellte die Ratsdeputation für Musik schon bald fest[1], daß dieses keineswegs eine völlige Freiheit der städtischen Musikpflege bedeute; eine polizeiliche Konzessionierung, die im Sinne der Musiker selbst durchgeführt werde, sei also durchaus möglich, ja höchst wünschenswert. Denn, so heißt es in dem Vortrag der Deputation weiter, eine übergroße Zahl von Musikchören führe zu einer Verarmung derselben und belaste damit die öffentlichen Wohltätigkeitsanstalten. Vielmehr dürfe man nur die besten der vorhandenen Musikchöre zur Ausübung ihrer Kunst zulassen. Dieser Vorschlag fand die Billigung des Rates, und im August 1852 wurden sieben Chöre zur öffentlichen Musikausübung zugelassen und ein ausführliches Regulativ veröffentlicht, in dem die Honorare für die Orchester und die maximalen Eintrittspreise für die Zuhörer festgelegt wurden. Nur zu bald sollte sich aber zeigen, daß auch dieses Regulativ keine endgültige Lösung zu bieten vermochte, denn schon nach vier Jahren verklagen sich die einzelnen Musikchöre gegenseitig; es wird von völliger Anarchie gesprochen[2]. So wird im August 1859 das Regulativ einer Neufassung unterworfen, die vor allem den Leitern der Chöre mehr Autorität einräumt. Wichtig ist außerdem, daß es nunmehr den Militärmusikern gegen Entrichtung einer Steuer erlaubt ist, in gewissen Grenzen sich auch zu musikalischen Darbietungen zur Verfügung zu stellen.

Erst im Januar 1862 finden alle Streitigkeiten ihr Ende, als infolge des neu eingeführten Gewerbegesetzes jenes Regulativ außer Kraft gesetzt und die allgemeine Gewerbefreiheit auch in der öffentlichen Musikpflege angewandt wird. Erst an diesem Punkt hat die Entwicklung der alten Ratsmusik endgültig ihr Ende gefunden; aus der strengen, mit Privilegien ausgestatteten Zunftordnung war man zu einer freien, unbehinderten Gewerbeordnung gekommen.

---

[1] StA Tit. LXII S 101, S. 106, 17. 3. 1851.
[2] StA Tit. LXII S 101, Bd. II, S. 255, 20. 10. 1856.

Was allerdings die Qualität und musikalische Bildung der Mitglieder des Stadtmusikchores und der anderen Musikchöre anbelangt, so haben wir allen Grund anzunehmen, daß hier gegenüber früheren Jahrhunderten keine wesentliche Besserung eingetreten ist. Mit Ausnahme so hervorragender Persönlichkeiten wie Barth und Queißer sind es doch nur brave Musikanten gewesen, die über ihrem Beruf und der Notwendigkeit, Geld zu verdienen, alle höheren Interessen vergessen mußten und auch als Komponisten nicht weiter hervortraten. Ja, als in den 50er Jahren Moritz Hauptmann vom Rat beauftragt wurde, zur Konzessionserteilung als Leiter eines Musikchores einen Musiker einer Prüfung zu unterziehen, mußte dieser nur ein Musikstück für sein Orchester instrumentieren, was er nach dem Zeugnis Hauptmanns so recht und schlecht auch vollbracht hat; so erteilte man ihm die Konzession [1].

Dürfen wir also die musikalische Ausbildung dieser Musiker nicht allzu hoch einschätzen, so bleibt anerkennenswert, auf welch hohem Niveau sich oftmals die Programme ihrer Konzerte bewegten, deren volksbildnerische Bedeutung man nicht unterschätzen sollte. Fanden sie doch in Gaststätten und im Freien statt, also an Orten, die jedermann für ein geringes „Entrée" zugänglich waren. Als Beispiel sollen zwei Programme dienen:

Extra-Konzert im Großen Kuchengarten, Montag, den 1. 6. 1840 ausgeführt vom „Vereinigten Stadtmusikchor"

Ouvertüre Nr. 7 von Kalliwoda
Introduktion zur Oper „Rienzi" von Conrad
Melange aus der Oper „Zar und Zimmermann" von Lortzing
Konzert-Ouvertüre von Drobisch
Sinfonie Nr. 2, D-Dur, von Beethoven
Variationen für Klarinette von Landgraf
Ouvertüre zur Oper „Königin für einen Tag" von Adam
Duett aus der Oper „Norma" für zwei Kornetts
Tremolo-Walzer von Labitzky
Duett aus der Oper „Ein Besuch in St. Cyr" von Halévy
Frühlingsgruß-Walzer von Wittmann

Konzert im Belvedere, Sonnabend, den 6. 6. 1840, ausgeführt vom Musikchor Julius Robert Lopitzsch

Jubel-Ouvertüre von Weber
Ouvertüre zu „Bergkönig" von Lindpaintner
Quartett aus „Feensee" von Adam
Finale des 1. Aktes aus der Oper „Don Juan" von Mozart
Konzert für Violine von Bériot
Rondo brillant für zwei Flöten von Fürstenau [2].

[1] StA Tit. LXII S 101, S. 191, 22. 6. 1852.
[2] Leipziger Tageblatt von 1840.

Der zweistimmige Kontrapunkt in Bartóks „Mikrokosmos“

von

PETER BENARY

Béla Bartóks „Mikrokosmos“ nimmt innerhalb seines Klavierschaffens einen so bedeutenden Platz ein, daß von ihm aus ein wesentlicher Zugang zum Bartókschen Gesamtwerk gewonnen werden kann. In gleicher Weise führt ein instruktiver Weg von den auffallend zahlreichen durchgehend zweistimmigen Stücken zu dem Gesamtgefüge dieses großartigen Lehrwerkes. Wir besitzen keinen Schlüssel, der dazu befähigen könnte, die Einmaligkeit Bartókscher Kompositionskunst formelhaft zu erfassen. Schönbergs, Hindemiths und sogar Strawinskys Werk sind uns in dieser Hinsicht zugänglicher. Gerade bei Bartók wird man daher gut daran tun, in der Werkanalyse immer wieder vom Einfachen aus zur kompositorischen Vielfalt fortzuschreiten. Nur so wird sich auch der Makrokosmos seiner umfangreichen Partituren erschließen.

Von den 153 Stücken des Mikrokosmos – die Übungen bleiben unberücksichtigt – sind 30 im zweistimmigen Kontrapunkt gehalten. Es sind dies die Nummern 22 bis 37, 39, 46, 57 bis 59, 78, 81, 91, 101, 114, 119, 121 und 123. Die Grenzen dieser Auswahl ließen sich enger wie auch weiter fassen. Sie sind umso weniger eindeutig, als der Begriff des Kontrapunktes eine von der üblichen abweichende Definition finden wird. Die obligate Stimmführung und ihre Gesetzmäßigkeiten in den genannten Stücken geben die Berechtigung, den Kontrapunkt-Begriff anzuwenden. Außerdem findet er sich in einigen der originalen Überschriften.

Nachfolgend sei versucht, den zweistimmigen Kontrapunkt Bartóks an Hand der in Frage kommenden Stücke näher zu erfassen.

Nr. 22 (Imitation und Kontrapunkt) bringt bereits wichtige Charakteristika des Bartókschen zweistimmigen Kontrapunkts. Zunächst und vor allem ist die Terz als tektonisches Intervall von gestaltgebender Wichtigkeit und mit ihr zugleich auch die Sext als Komplementär-Intervall. Die Sext h-g′ bildet den Abstand der kanonisch einsetzenden Stimmen und gibt die Grundtöne der beiden Fünfton-Reihen ab, in denen sich die beiden Stimmen bewegen. Ein Tonika-Sinn kann, wie in diesem Fall, solchen Grundtönen fehlen.

Aber auch eine eigentliche Bitonalität liegt in diesem Stück nicht vor; vielmehr wäre als zweitem Charakteristikum von einer Skalen-Parallele zu sprechen. Der C-Dur-Tonvorrat wird nicht überschritten. Die Schlußquinte d-a als Halbschluß anzusprechen, ginge völlig an der Struktur dieses Stückes vorbei; sie ist dorisch aufzufassen. Die Terz wird also in ihrer rein intervallischen Bedeutung, simultan wie sukzessiv, benutzt. Als Simultanklang begegnen Terz oder Sext alle zwei Takte (Takt 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14). Im Oktavabstand begegnen die Töne h, c und d (Takt 3, 5, 9, 11, 13), die sich aus der Überschneidung der beiden integrierenden Pentachorde ergeben:

g a h c d
h c d e f

Solche im folgenden immer wieder zu beobachtende Stimmigkeiten sind nicht zufälliger Natur. Sie gehören vielmehr mit in den hintergründig zu verstehenden Begriff „Mikrokosmos“.

In Nr. 23, Imitation und Umkehrung überschrieben, fällt auf, daß Bartók Umkehrung hier offensichtlich nicht im üblichen Sinne meint, sondern mit ihr eine Vertauschung der beiden imitatorisch geführten Stimmen bezeichnet. Die Abweichungen vom strengen Kanon resultieren aus rhythmischer Variierung, um nicht von melodischer Unvollständigkeit zu sprechen. Die zweiteilige Anlage, die den größten Teil der Mikrokosmos-Stücke kennzeichnet, liegt hier besonders deutlich zutage, wie folgendes Schema erkennen läßt:

r. H.: a – a′ – b – b′
l. H.: a′ – a – b′ – b

Besonders reizvoll ist dabei der immanente Kontrast zwischen kanonischer Stimmführung und deutlichster Gliederung in drei mal vier Takte.

Auch in Nr. 24 liegt eine Skalenparallele vor, wobei aber, im Gegensatz zu Nr. 22, das tonale Zentrum, nämlich d, nicht beeinträchtigt wird. Die linke Hand bewegt sich im Pentachord über gis, die rechte in dem über d bei gemeinsamer Vorzeichnung von drei Kreuzen. Das Stück steht also in lydischer Tonart auf d. Eine polytonale Deutung (T. 1 bis 7 D-Dur, T. 8 bis 15 fis-Moll, T. 16 bis Schluß D-Dur plus fis-Moll oder lydisch auf d), wie sie J. Uhde vornimmt, erscheint angesichts der tonalen Einheitlichkeit des Stükkes wenig überzeugend[1].

Nr. 25 bestätigt bisherige Ergebnisse: 1. die formale Anlage, die nahezu der von Nr. 23 gleicht; 2. das in eine verminderte Quinte eingefaßte Pentachord, wie es bereits in Nr. 24 begegnete; 3. die schon erwähnte Bedeutung der

---

[1] J. Uhde, *Bartók, Mikrokosmos. Spielanweisungen und Erläuterungen,* Regensburg o. J. [Gustav Bosse].

Umkehrung. Ein Problem der tonartlichen Bestimmung besteht unseres Erachtens nicht. Dieses Stück steht in h; hier hat diese oft mißbrauchte Bezeichnung ihre Berechtigung. Diese „Tonart als aus Moll und ‚Hypophrygisch' zusammengesetzt" (Uhde) zu bezeichnen, verkennt den pentachordischen Skalensinn des Stückes, dem notwendigerweise nicht mehr zukommt als ein tonaler Grundton.

Nr. 26 ist wiederum durch eine pentachordische Skalenparallele im Quartabstand (A-e und d′-a′) gekennzeichnet.

Nr. 27 weist ebenfalls Skalenparallelen auf: die Rechte bewegt sich im C-Dur-Pentachord über c′, die Linke im a-Moll-Pentachord über Gis. Eine tonale Ausweitung resultiert also aus dem Vorkommen von g und gis, die zwei Takte vor Schluß auch gleichzeitig erklingen. Es ist aber offenkundig, jedoch immerhin erwähnenswert, daß dieser Querstand keine tonal-harmonische „Bedeutung" hat, sondern lediglich – fast wäre zu sagen: zufälliges – Ergebnis der Skalenbindung beider Stimmen ist.

Nr. 28 unterscheidet sich in der Nachahmung der beiden Stimmen durch rhythmische Varianten, – auch hier, wo es sich gemäß der Überschrift nicht um Imitation (wie bei Nr. 22 und 23), sondern ausdrücklich um einen Kanon handelt. Reizvolle Folge dieser rhythmischen Varianten ist die Verkürzung des kanonischen Abstandes der Stimmen. Daß bei diesen technisch noch einfach gehaltenen Stücken Bartóks zweistimmiger Kontrapunkt weitestgehend den Regeln des „alten" Schul-Kontrapunkts gerecht wird, sei nur am Rande vermerkt.

Hochinteressant ist Nr. 29, Imitation im Spiegelbild überschrieben. Die 14 Takte des Stückes gliedern sich in 2 mal 7 Takte. Der Tonvorrat ist folgender:

T. 1 bis 7:	r. H.:	e fis gis a
	l. H.:	a h c d e
T. 8 bis 14:	r. H.:	e fis gis a h
	l. H.:	h c d e

Und eben um diese tetra- und pentachordischen Verschiebungen divergieren auch die Imitationen im Spiegelbild. Im übrigen ist dieses Stück ein labyrinthischer Mikrokosmos des Kontrapunkts, da durchaus nicht eindeutig feststeht, was alles wo gespiegelt wird, indem nämlich auch der Krebs eine große Rolle spielt. Weil aber keine der Spiegelungen und Krebse „einwandfrei" besteht, ist es müßig, über die Grenzen von Absicht und Zufall zu streiten. Worauf es ankommt, ist zu erkennen, daß alles kontrapunktische Spiel auch hier aus der Skalenbindung der beiden Stimmen resultiert. Und auch diese Skalen sind hier spiegelbildlich angelegt! Zentralton ist stets e. Der Aufbau der Tetra- und Pentachorde ist, nach der Zahl der Halbton-Abstände gerechnet, in Anlehnung an die obige Übersicht folgende:

Takt 1 bis 7:	r. H.:					2	2	1
	l. H.:	2	1	2	2			
Takt 8 bis 14:	r. H.:					2	2	1 2
	l. H.:		1	2	2			

Der Vollständigkeit halber wäre nun noch die steigende Skalenrichtung in der rechten, die fallende Skalenrichtung in der linken Hand einzubeziehen.

Nr. 30 ist ein Kanon in der Unterquarte, der ebenfalls eine versteckte, feinsinnige, musikalische Logik aufweist. In Takt 9 läßt Bartók im Comes das zu erwartende A weg, um so den Schlußton des Dux gewissermaßen zu legalisieren.

Ähnlich liegt der Fall in Nr. 31, einem Tanz in Kanonform.

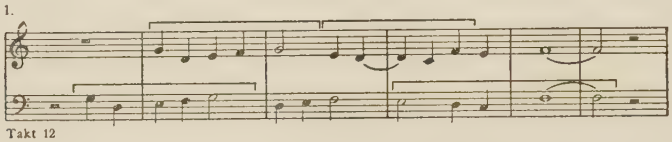
In Nr. 32 bestätigt sich erneut die tonale Eindeutigkeit auch bei Skalenparallelen. Die Pentachorde c′-g′ und g′-d″ lassen wiederum den Schnittpunkt (g′) deutlich hervortreten. Tonaler Bezugston ist jedoch d, und zwar im dorischen Sinn, wie Überschrift und vorangesetzte Skalenübersicht hervorheben. Der verlebendigende Einbruch in die Schulmäßigkeit geschieht hier durch das fis′, das sonderbarerweise gerade dieses dorische Stück in seiner Schluß-Quinte d-a ins Dur wendet.

In Nr. 33 ergibt sich aus der Skalenparallele der Pentachorde g-d′ mit cis und a′-e″ mit c wiederum ein Querstand (vgl. Nr. 27). Daß die Skalen bei Bartók fallend wie steigend verstanden werden können (vgl. Nr. 29), bestätigt sich hier erneut. Der Schluß mit den Tönen d′ und a′ gibt diese beiden Töne einwandfrei als Angelpunkte der beiden Pentachorde zu erkennen. Demnach ist die a-Moll-Skala der rechten Hand als steigend, die (lydische) Tonfolge der linken Hand als fallend aufzufassen.

Die phrygische Tonart in Nr. 34 wird der dorischen in Nr. 32 ähnlich behandelt. Auch hier ist der Fünftonraum der beiden Hände komplementär bei Überschneidung in einem Ton (h) zum Nonen-Umfang ergänzt. Dem wahrscheinlich längst aufgekommenen Einwand, daß die von uns als Skalenparallele bezeichnete Vorstufe echter Bitonalität nur klaviermethodisch begründet sei, daß also die verschiedenen tetra- und pentachordischen Skalen nur aus der Fünffinger-Übung im neuzeitlichen Klangempfinden resultieren, muß widersprochen werden. Das didaktische Anliegen ist in Bartóks Mikrokosmos ständig spürbar, – aber gewiß nicht in der Weise, daß aus der Didaktik die musikalische Ordnung dieser Stücke entsteht, sondern so, daß aus den einfach und übersichtlich gehaltenen musikalischen Ordnungen sich zugleich auch die methodische Verwendungsfähigkeit ergibt. Das Pädagogische ist bei Bartók (wie bei Bach) in der musikalischen Inventio selbst enthalten; und die unter didaktischem Gesichtspunkt geschriebenen Werke Bartóks sind zahlreich.

Eine Fundgrube auf der Suche nach mikrokosmischen Geheimnissen ist auch der Choral, Nr. 35. An einen Choral erinnert uns wenig, wenn wir von

der diatonischen Stimmführung und dem vergleichsweise breiteren Zeitmaß absehen. Auffällig sind wiederum die rhythmischen Divergenzen zwischen den imitatorisch geführten Stimmen. Deren rhythmischer Abstand beläuft sich auf zwei, drei oder auch vier Viertel. Bei drei Vierteln Abstand, wie zu Beginn des Stückes, ist eine Divergenz der metrischen Schwerpunkte die Folge. So könnte man unter Vorbehalt sagen, daß die kontrapunktische Selbständigkeit der Stimmen sich intervallisch im Verzicht auf akkordliche Maßgabe und rhythmisch im Verzicht auf metrisches Gleichmaß äußert. Damit rückt eine „absolute Melodik" in den Vordergrund, die auch durch die tonartlich uneingeengte Skalenbindung der Stimmen bekräftigt wird. – Die jeweilige Beendigung kanonischer Führung ist hörend kaum wahrzunehmen, zumal sie nach Einschub einiger freier Töne zuweilen erneut aufgenommen wird, wie unser Notenbeispiel zeigt.



Erst die lang ausgehaltenen Kadenzierungen auf d bzw. g, e, f und c, die zur deutlichen Gliederung des Stückes in 6 + 5 + 6 + 10 Takte beitragen, lassen das Ende imitatorischer Bindung der Stimmen bewußt werden. Daß dabei in drei von diesen vier Fällen der letzte der kanonisch beantworteten Töne mit dem nachfolgenden Kadenzton übereinstimmt, liegt abermals an der strittigen Grenze von kompositorischer Absicht und Zufall. Auch die letzten sechs Takte lassen den, der da finden will, nicht vergeblich suchen. Das kanonische Prinzip macht also zweifellos eine wesentliche Seite der Kontrapunktik Bartóks aus.

Nr. 36, freier Kanon überschrieben, bringt einige Bestätigungen für unsere bisherigen Beobachtungen. Auch das scheint charakteristisch für Bartóks mikrokosmisch-musikalische Absichten zu sein, daß bestimmte Stücke gleichsam den Schlüssel an die Hand geben, die Rätsel in anderen Stücken zu erschließen (vgl. Nr. 25). Frei ist dieser Kanon nämlich 1. durch rhythmische Abweichungen, 2. durch einige melodische Abweichungen (Tonauslassungen) und 3. durch den formal gliedernden Wechsel zwischen rechter und linker Hand in dem Vortrag der kanonisch führenden Stimme. Entsprechendes in anderen Stücken ist daher nicht als zufällig anzusprechen.

Nr. 37 führt in die lydische Tonart ein und ist in seiner Anlage liedartig frei. Man brauchte dieses Stück nicht unter die „kontrapunktisch" gearbeiteten zu zählen. Aber Kontrapunkt, das mag bereits deutlich geworden sein, bedeutet ja in Bartóks Mikrokosmos weniger eine vertikale Bezugnahme der Stimmen im Sinne der Intervall-Verträglichkeit, sondern meint in erster

Linie die rhythmisch und melodisch bestimmte Horizontale der zwei Stimmen. Sowie also, und das ist in diesem Stück der Fall, die Aufeinanderfolge der Stimmen an keine Gesetzmäßigkeit gebunden ist[1], bleibt es offen, worin eine spezifisch kontrapunktische Logik in Bartóks Mikrokosmos bestehen soll. Sie in einer bestimmten Ordnung der Intervall-Zusammenklänge zu suchen, ginge an der vordergründig melodischen Faktur dieser Stücke vorbei. – Hiermit kommt offensichtlich eine Gruppe satztechnisch verwandter, unmittelbar aufeinander folgender Stücke zu ihrem Abschluß. Von den eingangs genannten Stücken werden wir diejenigen beiseite lassen, die nur zu einer weiteren Bestätigung der bisherigen Feststellungen beitragen könnten. Es sind dies die Stücke Nr. 39, 46, 57, 123.

Nr. 58 sei der in ihr verwendeten Skala g-a-b-cis-d-e-f wegen erwähnt, verwandt dem sog. Zigeuner-Moll. Das Kontrapunktische dieses Stückes besteht abermals hauptsächlich in der nur locker kanonisch gebundenen Melodik, der musikalische Reiz in der sich so ergebenden „orientalischen“ (Überschrift!) Färbung der Intervall-Zusammenklänge.

In Nr. 59 geht Bartók einen Schritt auf dem über die Stücke Nr. 27 und 33 führenden Weg weiter, indem hier zwei Stufen querständig nebeneinander und gleichzeitig vorkommen (h-b, a-as). Die Überschrift Dur und Moll läßt dies zwar erwarten, ist aber insofern irreführend, als in Wirklichkeit Lydisch und Moll gegeneinander gesetzt werden. Durch zweimalige Vertauschung der Tonalitäten zwischen den Stimmen ergibt sich eine klare dreiteilige Gliederung, kadenzierend auf c, g und wiederum c.

Nr. 78 bringt zum ersten Mal ausdrücklich pentatonische Skalen. Die Terz tritt wieder konstruktiv in den Vordergrund, indem die Tonalität formgliedernd zwischen g und e als tonalen Bezugstönen wechselt. Eine andere dreiteilige Gliederung ergibt sich durch die Transposition der pentatonischen Reihe in der linken Hand um eine Quarte tiefer. Es ist bezeichnend für die Bedeutung des Horizontalen, daß auch durch eine solche Transposition nur in einer Hand noch keine Bitonalität entsteht, weder im notentextlichen Sinn, noch im Höreindruck. Das horizontale Prinzip herrscht zu stark vor, als daß die Eigenständigkeit der einen Stimme beeinträchtigt werden könnte. Freilich kommt es ja auch durch diese Transposition zu keinen Querständen und damit zu keiner Gefährdung der tonalen Zentren g und e, sondern nur zu einer heptatonischen Vervollständigung des Tonvorrats:

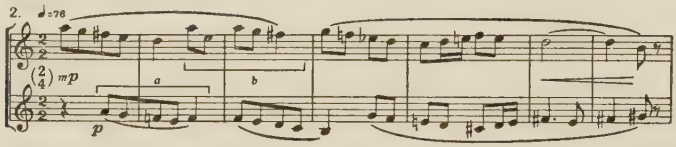
d – e / fis – a – h
g – a – h / d – e

Nr. 79, seiner Struktur nach harmonisch angelegt, sei nur deshalb hier erwähnt, weil es den vorhin gestreiften Gedanken bestätigt, bestimmte Stücke

[1] J. Uhde, a. a. O., spricht allerdings von einer „Dialektik zwischen strenger und freier Nachahmung“ und von „rhythmischer Polyphonie im Mittelteil“.

enthielten den Schlüssel zum Verständnis der anderen. Dieser Hommage à J. S. B. kann, wie Bach eine Zusammenfassung aller musikalischen Errungenschaften seiner Zeit brachte, als Zusammenfassung der im bisherigen Verlauf des Mikrokosmos vorkommenden harmonischen Mittel gelten. Dabei ist die Aufeinanderfolge aufschlußreich: Dur, Pentachord, Moll, Tetrachord, Diatonik, Chromatik, Querstand, Dur-Moll-Gleichzeitigkeit.

Ein melodisches Gegenstück hierzu ist Nr. 81, nicht unzutreffend „Irrfahrt" überschrieben. Das fallende Pentachord mit Dur- oder Mollterz sowie im Rahmen der verminderten Quinte gibt das bestimmende Motivmaterial ab. Dabei finden sich innerhalb der ersten sieben Takte (siehe Beisp. 2) bereits folgende Erscheinungen:

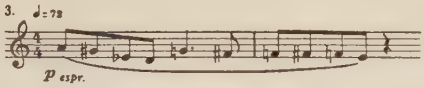


Engführung, Abwandlungen (vgl. a und b), Dur-Moll-Wechsel zwischen beiden Händen (Takt 1/3 und 4/7), rhythmische und melodische Variierung (Takt 5 r. H. und Takt 6/7 l. H.). – Die nächsten sieben Takte bringen einen abermaligen Stimmtausch zwischen beiden Händen, wobei auch die unterschiedliche Dynamik (*p* und *mp*) mitwandert. (Bolyongás kann auch Wanderung bedeuten.) Im weiteren Verlauf werden die Pentachorde in aufsteigender Bewegungsrichtung verwendet. Nach drei freieren Takten schließt das Stück wieder mit engführungsartig einsetzenden, fallenden Pentachorden, wobei unmittelbar vor Schluß des Stückes einmal Dur- und Moll-Terz, fis und f′, im simultanen Querstand erklingen (vgl. Nr. 99). Ohne die Analyse zu weiteren Einzelheiten fortzuführen, erhellt schon aus dem Gesagten, wie in dieser melodischen Irrfahrt mit all ihren Vertauschungen und Variativformen eine „Summe" des Bartókschen melodisch charakterisierten zweistimmigen Kontrapunkts gegeben wird. Darüber hinaus sollte man nicht übersehen, daß gerade in der Faktur eines solchen Stückes Geheimnisse liegen, die durch Analyse leicht überdeckt werden können, – Geheimnisse, deren spielerischer Ernst ein ernstes Spiel in Tönen ist[1].

Ein chromatischer Mikrokosmos erschließt sich in Nr. 91. Bereits das Hauptmotiv (Beisp. 3) läßt auf die Durchdachtheit schließen, mit der hier gearbeitet wird:

---

[1] Es wäre eine dankbare Aufgabe, die verwandten oder gegensätzlichen geistigen Grundschichten darzulegen, aus denen heraus Bartóks *Mikrokosmos* und Hindemiths *Ludus tonalis* erwuchsen.



Das Stück gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil (Takt 1 bis 6) bringt drei kanonische Imitationen im Oktav-, Sext- und Nonenabstand. Der zweite Teil (Takt 6 bis 12) ist im Oktavabstand kanonisch geführt. Er enthält im Sinne des Sekundganges eine ununterbrochene chromatische Reihe von b″ bis a′, die im dritten Teil (Takt 12 bis 18) bis d′ fortgeführt wird. In der linken Hand ergibt sich aus ihrer kanonischen Führung ein Sekundgang von b′ bis h. Der dritte Teil greift auf den Anfang des Stückes zurück, wobei die Unterstimme jetzt die Umkehrung bringt. Dies geschieht intervallgetreu, so daß aus der absteigenden Folge a-gis-es-d (vgl. Beisp. 3) aufsteigend a-b-dis-e wird. Hier sind zum ersten Mal eindeutige tonale Bindungen aufgegeben! Durch dieses Tonspiel wird sowohl die doppelte fallende Chromatik der Sekundgänge in logischer Weise aufgefangen, als auch durch dreimaliges Ansetzen (Gliederung in zweimal 1½ plus 3 Takte) eine Beziehung zur Gliederung des ganzen Stückes in 3mal 6 Takte hergestellt. Eine Überraschung bringt auch hier der letzte Ton, indem er als einziger aus der strengen Umkehrung ausbricht und das Stück im Tritonus Ais-e′, an Stelle des erwarteten A-e enden läßt. In diesem Tritonus siegt die logische Ordnung über die kontrapunktische Konsequenz, denn der bestimmende Faktor war in diesem Stück die melodische Chromatik und nicht die motivische Umkehrung.

Der Nr. 99 liegt eine Skalenbindung origineller Prägung zugrunde: das Tonmaterial der rechten Hand besteht aus den fünf Tönen h-c-d-es-f in der ein- und zweigestrichenen Oktave, das der linken Hand aus den Tönen c-h-a-gis-fis in der eingestrichenen und kleinen Oktave, – „gekreuzte Hände“, wie die Überschrift lautet. Die Vorzeichnung von es in der Rechten und fis und gis in der Linken unterstreicht die skalenmäßige Grundlegung. Die Halbtonfolge der beiden pentachordischen Skalen ist gemäß ihrer Bewegungsrichtung in beiden Händen 1–2–1–2. Der Querstand f-fis im drittletzten Takt scheint kompositorisch bewußt angenähert zu sein, indem erst im letzten Drittel des Stückes (Takt 15) das fis zum ersten Male erklingt und die Abstände zum f in der Oberstimme sich nachfolgend immer mehr verringern, bis im drittletzten Takt f und fis, beide in der eingestrichenen Oktave, gleichzeitig erklingen. Das Stück schließt im Oktavklang c′-c″, wobei c wiederum der Schnittpunkt der beiden in verminderte Quinten eingepaßten Pentachord-Skalen ist.

Nr. 101 beschränkt sich in den basierenden Skalen auf Tetrachorde. Sie stehen jeweils im Tritonus-Abstand und stimmen in der Halbtonfolge überein. Die Grenzen sind hörend kaum wahrzunehmen, so daß abermals der Höreindruck eines völlig freizügigen zweistimmigen, ausschließlich melodisch

konzipierten Stückes entsteht. Dieser Höreindruck – und darin beruht ein Gutteil der Überzeugungskraft dieser kleinen Spielstücke – ist richtig. Denn alle „Arbeit" steht in innerer Harmonie und niemals in Kontrast dem „Spiel" gegenüber. Die Grenzen, an denen die Einsichtigkeit in die Logik der „Arbeit" aufhört und die Einfühlbarkeit in den Kosmos des „Spiels" beginnt, sind fließend. In Nr. 114 haben wir sie bereits überschritten. Ähnliches gilt von Nr. 119 und 121. Den primären Ansatz in der Analyse müssen sie vom Ausdrucksmäßigen her erhalten, da die im engen Sinne kompositorischen Gesichtspunkte hier entschieden zweitrangige Bedeutung haben. Hier weitet sich Bartóks „Mikrokosmos" in seinen musikalisch-inhaltlichen Ansprüchen zu makrokosmischen Ausmaßen, die eine Analyse im bisherigen Zuschnitt von vornherein ausschließen.

Abschließend eine kurze Zusammenfassung: Wir beschränkten uns auf die Zweistimmigkeit, um von der Einfachheit ihrer Stimmbeziehungen aus die „kontrapunktische" Satzweise Bartóks zu erhellen. Als entscheidende Charakteristika waren festzustellen:

1. die Skalendopplung als tonale Vorform der Bitonalität, methodisch an die Fünf-Finger-Übungen angepaßt;
2. der melodische Grundzug, der das tonale, rhythmische, „harmonische" und formale Geschehen weitgehend bestimmt;
3. die rhythmische Variation in der imitatorischen Stimmbindung als Ausdruck der „absoluten Melodik";
4. die konstruktive Bedeutung bestimmter Intervalle (Terz, Quart) als formgliederndes Element;
5. die mikrokosmische Ordnung in dem oft versteckten Sinnbezug der Skalen und Skalenausschnitte;
6. die tektonische Bedeutung des Tritonus als häufige Intervall-Klammer der pentachordischen Skalen;
7. die Ökonomie in der Anwendung klanglicher Härten (Querstände);
8. das Skalenverständnis in steigender wie fallender Bewegungsrichtung und
9. die Dreiteiligkeit als vorherrschendes formales Prinzip.

Freilich liegt auch in diesem Falle das Wesentliche jenseits solcher aufzählbarer Eigenheiten. Es gründet primär auf deren organischer Verbindung im musikalischen Vollzug.

Die Verfasser der Beiträge

Fritz Feldmann. Geboren 1905 in Gottesberg (Schlesien); studierte Musikwissenschaft an der Universität Breslau bei Max Schneider und Arnold Schmitz; 1932 Dr. phil. Breslau. Habilitierte sich 1937 an der Breslauer Universität und war dort Privatdozent. Seit 1952 apl. Professor an der Universität Hamburg und seit 1954 zugleich planm. Professor an der dortigen Staatlichen Musikhochschule.

Christoph Petzsch. Geboren 1921 in Schivelbein (Pommern); studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Kiel bei Friedrich Blume und Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt, Germanistik bei Friedrich Maurer und Walter Rehm, Latein bei Karl Büchner; 1957 Dr. phil. Freiburg i. Br. Seit 1957 Schriftleiter für Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft bei der Neuen Deutschen Biographie in München.

Bernhard Meier. Geboren 1923 in Freiburg i. Br.; studierte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt; 1952 Dr. phil. Freiburg i. Br. Wurde 1955 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen und ist seit 1958 Lektor für historische Musiktheorie an der Universität Heidelberg.

Joachim Birke. Geboren 1932 in Niekosken (Pommern); war in Hamburg Schüler von Gottfried Wolters und Mitglied von dessen „Norddeutschem Singkreis", studierte Musikwissenschaft an der Universität Hamburg bei Heinrich Husmann und Fritz Feldmann; 1957 Dr. phil. Hamburg. Anschließend Stipendiat an der Southern Illinois University in Carbondale, Ill. (USA); 1958 Master of Music. Seit Herbst 1958 Assistant Professor of Music an der Gonzaga University in Spokane, Washington.

Gunter Hempel. Geboren 1932 in Annaberg (Erzgebirge); studierte Musikwissenschaft an der Universität Leipzig bei Walter Serauky; seit 1956 Assistent des Leipziger Universitätschores.

Peter Benary. Geboren 1931 in Erfurt; 1949–53 Kompositionsstudium an der Musikhochschule Weimar bei Johann Cilensek, anschließend musikwissenschaftliches Studium an der Universität Jena bei Heinrich Besseler und Lehrbeauftragter für Musiktheorie; 1956 Dr. phil. Jena. Dann freischaffend in Rudolstadt, seit Herbst 1958 Musikpädagoge in St. Gallen.

Berichtigung zum Beitrag von Heinrich Besseler, *Dufay in Rom*

(Heft 1/2–58)

Mensurzeichen ¢ statt Φ;

S. 8, Tabelle, Sanctus Ave verum, Mensurzeichen rechts;

S. 9, Tabelle, Isti sunt duae olivae, letztes Mensurzeichen;

S. 12, Tabelle, Bien veignes vous, Mensurzeichen rechts.

S. 16, Beisp. 4b, Textanfang „Ave virgo quae de caelis".

Die Aufgaben der Musiklehre nach Aristoxenos und Klaudios Ptolemaios

von

LUKAS RICHTER

Die Besonderheit des griechischen Zahlendenkens ist in den letzten Jahrzehnten unter verschiedenen Aspekten durchforscht worden; dabei ließen sich Beziehungen zur Musik nicht umgehen[1].

Nach unlängst in vorliegender Zeitschrift veröffentlichten Arbeiten zeichnet sich die griechische Mathematik gegenüber der vorgriechischen durch ihre rein theoretische Fragestellung und philosophische Besinnung aus[2]. Ebenso wie die Strukturen des Raumes bestimmte man die Töne der Musik in exakter Begrifflichkeit als Zahlenverhältnisse. Diese grundsätzlich neue Haltung wird seit Pythagoras sichtbar. Seine Schüler betrachteten die Zahl als Wesen des Seins und setzten die harmonischen Intervalle, die Konsonanzen, in Analogie zur Ordnung der Welt. Sie erforschten die den Schallphänomenen zugrunde liegenden objektiven Zahlengesetze, aber auch die Entstehungsbedingungen des Schalls selbst; somit umfaßte das arithmetische und physikalische Fach ihrer Harmonielehre auch Objekte aus dem Untersuchungsbereich unserer Akustik. Bereits zur Zeit der Sophistik (Hippias) ist die Zusammenstellung der vier Zahlenwissenschaften Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Harmonik bezeugt, die bei den Pythagoreern in philosophisch-theologischer Zielsetzung ihren Sinn haben.

Es ist bekannt, welches Gewicht diesen Anschauungen in Spätantike und Mittelalter zukam. Aber es wäre unrichtig, die pythagoreische Betrachtungsweise als schlechthin dominierende oder ausschließliche Konzeption der

---

[1] Etwa in Werken wie: TH. HEATH, *A history of Greek mathematics*, 2 Bde., Oxford 1921; J. STENZEL, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, [2]Leipzig 1933; K. REIDEMEISTER, *Das exakte Denken der Griechen*, Hamburg 1949; PH. MERLAN, *From Platonism to Neoplatonism*, The Hague 1953; ferner in Aufsätzen von K. VON FRITZ, L. VAN DER WAERDEN, W. A. HEIDEL, P. KUCHARSKI u. a. Vgl. auch die historischen Exkurse bei J. HANDSCHIN, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, bes. S. 133 ff., 205 ff., 342 ff.

[2] J. LOHMANN, *Die griechische Musik als mathematische Form*, AfMw XIV, 1957, S. 147 ff.; O. BECKER, *Frühgriechische Mathematik und Musiklehre*, ebda S. 156 ff.

griechischen Musiklehre aufzufassen. Bereits in archaischer Zeit beschäftigten sich mit den handwerklichen Grundkenntnissen der Melodiebildung (und wahrscheinlich auch der Rhythmik) verschiedene ausübende Musiker, die mit dem Sammelnamen „Harmoniker" bezeichnet wurden. Während den Pythagoreern die Zahlenverhältnisse der Intervalle, vornehmlich der Konsonanzen (ἁρμονία im Sinne von Tonverwandtschaft) galten, waren die Bemühungen der sog. Harmoniker auf die Anordnung des Tonmaterials in Tonleitern (ἁρμονίαι im Sinne horizontaler Tonreihen) gemäß der Verschiedenheit des Melodiebaues gerichtet[1]. Gegenüber der rein spekulativen oder theoretischen Musiktheorie der Pythagoreer könnte man diese auf Beherrschung der Praxis abgestimmte Fachkunde „praktische" Musiktheorie nennen.

Beide Richtungen zeichnen sich im griechischen Musikschrifttum ab. In der Überlieferung über die Pythagoreer ist Pythagoreisches, Platonisches und Neuplatonisches schwer zu trennen; die ältesten sicheren und ausführlichen Referate ihrer Metaphysik sind in den kritischen Auseinandersetzungen des Aristoteles enthalten. Die Quellen der (musiktheoretischen) Fachliteratur stammen zumeist aus späterer Zeit, so die pseudo-aristotelischen Probleme, die dem Euklid zugeschriebene Sectio canonis, die Mathematik-Lehrbücher des Theon und Nikomachos, die Harmonielehre des Ptolemaios. Jedoch hat die neuere Forschung das Bild altpythagoreischer wissenschaftlicher Tätigkeit zu erhellen vermocht, so daß Gestalten wie Hippasos, Philolaos von Kroton, Theodoros von Kyrene und vor allem der epochemachende Archytas von Tarent profilierter hervorgetreten sind[2]. Obwohl die Wirksamkeit der anderen Theorieschule, der Harmoniker, von Platon bis zur römischen Kaiserzeit bezeugt ist, liegen Nachrichten über ihre Doktrinen selbst nur spärlich vor. Wir sind vorwiegend auf einige Anspielungen des Aristoxenos angewiesen, der bei der Besprechung der einzelnen Gesichtspunkte seines Untersuchungsgebietes Vorgänger (wie Lasos von Hermione, Epigonos, Eratokles, Pythagoras von Zakynth, Agenor) kritisiert[3].

---

[1] Vgl. B. Meyer, *APMONIA, Bedeutungsgeschichte des Wortes . . .*, Diss. Freiburg i. d. Schweiz 1932, S. 9 ff., 16 ff., 31 ff.

[2] Von der großen Literatur über die Pythagoreer (teilweise angeführt bei Überweg-Praechter, *Die Philosophie des Altertums*, Berlin 1926, S. 43*–45*, 23*–24*, bei Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, ⁷Berlin 1954, I, S. 489, 502–504) seien hier nur als wichtige Untersuchungen zur mathematisch-physikalischen Harmonielehre genannt: P. Tannéry, *Mémoires scientifiques publiés par J. L. Heiberger et H. S. Zeuthen*, III: *Sciences exactes dans l'antiquité*, Toulouse-Paris 1915; E. Frank, *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Halle 1923 (auch über angebliche Beziehungen zu *Demokrit*); L. van der Waerden, *Die Harmonielehre der Pythagoreer*, Hermes LXXVIII, 1943, S. 163–199 (Rekonstruktion auf Grund späterer Fachliteratur); vgl. O. Becker, *Frühgriechische Mathematik und Musiklehre*, a. a. O. (Parallelen zwischen Entwicklung der Mathematik und der Harmonielehre.)

[3] Über die Harmoniker ist noch wenig gearbeitet worden, Hinweise in den Aristoxenos-Kommentaren von P. Marquard, *Die harmonischen Fragmente des Aristo-*

Übergangen seien hier weitere Zweige, die den Umkreis der antiken Musikwissenschaft in vorplatonischer Zeit vervollständigen: die Beobachtungen der Naturphilosophen phonetischer und gehörsphysiologischer Art, die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung seit der Sophistik (Chronik des Glaukos), schließlich die Ethoslehre, von den Pythagoreern als Theorie therapeutischer Beeinflussung der Seele ausgebildet und von Damon in den Dienst politischer Erziehung gestellt[1].

Große philosophisch geschulte Theoretiker der Folgezeit wie Aristoxenos und Klaudios Ptolemaios haben von verschiedenen geistigen Voraussetzungen aus sich über die Prinzipien ihres Faches Rechenschaft gegeben. Bei der Darlegung ihres Lehrsystems, vor allem aber bei programmatischer Formulierung der Aufgaben, welche die Musiklehre zu bearbeiten hat, setzen sie sich mit den beiden erwähnten Konzeptionen des Fachs auseinander. Hierbei bauen sie auf der Wissenschaftslehre des Platon und Aristoteles auf, die ihrerseits schon Stellung zu den musiktheoretischen Beschäftigungen der Zeitgenossen genommen haben. Somit lassen sich nicht nur einzelne philosophische Denkmotive oder Begriffe bei den Musikschriftstellern weiter verfolgen, sondern es erweist sich, daß auch die Philosophen exemplifizierend auf manche Fachprobleme angespielt haben.

*

Für Platon und Aristoteles besitzt die mathematisch-physikalische Harmonielehre der Pythagoreer den Rang einer legitimen Wissenschaft, nicht aber die Lehre von den Elementen der Melodik, wie sie die Harmoniker ausgebildet hatten. (In einem positiv gehaltenen Beispiel des platonischen Altersdialoges Philebos wird deren Untersuchungsgang deutlich, der vom Klangraum über die – streckenhaft meßbaren – Intervallstrukturen schließlich zu den einzelnen Tonarten führt.) Platon faßt im siebenten Buch des Staates entsprechend der kinetischen Schalltheorie der Pythagoreer, deren Kenntnis ihm wohl von Archytas vermittelt wurde, und mit ausdrücklicher Bezugnahme auf deren Zeugnis die Harmonielehre mit der Astronomie als

---

xenos, Berlin 1868, und R. Westphal, *Aristoxenos von Tarent, Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums,* Leipzig 1883. Ausführlichste, aber revisionsbedürftige Darstellung bei L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité,* Thèse Paris 1904, S. 77–136. In der Gegenwart: K. Schlesinger, *The Greek aulos,* London 1939, S. 190 ff., auch 57 ff., 212 ff.; O. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik,* Kopenhagen 1939, S. 27 ff., 86 ff.; F. Lassere, *Plutarque De la musique,* Olten-Lausanne 1954, bes. über Lasos S. 34–44, Damon S. 53–79.

[3] Zur Ethoslehre Damons jetzt: M. Ryffel, Mus. Helv. IV, 1947, S. 27 ff.; *ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΠΟΛΙΤΕΙΩΝ,* Diss. Bern 1949, bes. S. 27 ff., 79 ff.; H. Koller, *Die Mimesis in der Antike,* Dissertationes Berenses Ser. I, fasc. 5, Bern 1954, S. 21 ff. u. ö.; Lasserre, *Plutarque,* S. 53–79.

Zahlwissenschaften der Bewegung zusammen. Im Verband der mathematischen Disziplinen hat jener Zweig die Umkehr der Seele vom Werden zum Sein zu bewirken und somit die höchste Erkenntnisstufe vorzubereiten. Obgleich Platon im Sachlichen die Lehren der pythagoreischen Akustiker weitgehend akzeptiert, begreift er ihr Fach nur als Hilfswissenschaft für die Dialektik, da seiner Ansicht nach die mathematischen Tatbestände, auf welche die Klangerscheinungen von ihnen reduziert werden, nur einen vorläufigen, skizzenhaften Wert besitzen.

Nach der aristotelischen Gliederung der Philosophie in Physik, Mathematik und Theologie (Hauptstellen Metaphysik E 1, K 7) untersucht die Physik getrennt existierende, aber nicht unbewegte Objekte, die reinen Fächer der Mathematik hingegen betrachten ihre Objekte als unbeweglich und von der Materie abtrennbar, die angewandten Fächer ihre Objekte als unbeweglich, aber nicht von der Materie abtrennbar; zu diesen zwischen Mathematik und Physik vermittelnden Fächern gehört die Harmonik. Dieser physikalische Zweig der Mathematik hat (laut Phys. B 2. 1) spezielle akustisch wahrnehmbare Objekte aus dem Gebiet der Physik gemäß dem Verfahren der Mathematik zu erforschen; so reduziert sie die Konsonanzen auf mathematische Tatbestände, nämlich Zahlenverhältnisse. In den Metaphysikbüchern M N erklärt Aristoteles die Objekte der Mathematik gegenüber den Platonikern und den Pythagoreern, welche sie als selbständig existierende Wesenheiten auffassen, als mögliche Bestimmungen der Materie, welche durch „Abstraktion" zu aktualisieren sind. Während die Arithmetik bei ihren Objekten von jeder Zugehörigkeit zur Materie trennt und nur die zahlenmäßigen Bestimmungen betrachtet, trennt die Harmonik von den akustisch wahrnehmbaren Attributen und betrachtet nur die mathematisch darstellbaren Attribute. Somit ist das mathematisch-physikalische Fach der Pythagoreer nicht in Frage gestellt, sondern nur anders motiviert[1].

*

Gegenüber Aristoteles, der wohl Kritik an der Zahlenauffassung der Pythagoreer und Platoniker übte, aber die pythagoreische mathematische Musiklehre als solche nicht angreift, erscheint die Stellungnahme seiner Nachfolger oppositioneller. Im Anschluß an die Bücher M N der aristotelischen Metaphysik wirft das metaphysische Fragment[2] des Theophrast in seinem ersten Abschnitt das Problem der Existenz des Mathematischen auf: Wenn

[1] Zu diesen Ergebnissen kommt der Verf. in seiner Diss. *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin 1957 (maschr.), ausgehend von Textstellen der beiden Denker, bei deren Interpretation die einschlägige Literatur herangezogen wird.

[2] Vgl. die Inhaltsanalyse bei Ross-Fobes, *Theophrastus' Metaphysics*, S. XI ff.; O. Regenbogen, RE Suppl. VII, 1940, 1391.

die Verstandesobjekte in den mathematischen Objekten beständen, dann wäre ihr Konnex mit den Wahrnehmungsobjekten nicht leicht einzusehen noch erschienen sie ihrer ganzen Aufgabe gewachsen. Denn sie scheinen nur künstlich verfertigt zu sein, indem sie durch uns Gestalten, Formen und Definitionen (*χσήματα, μορφαί, λόγοι*) erhalten, an und für sich haben sie jedoch keine *φύσις* (4 a 17–b 5 Usener).

In ähnlicher Weise wie Theophrast hier als Philosoph die realistische Interpretation des Mathematischen relativiert, greift er in dem großen Fragment über die Musik bei Porph. In Ptol. 61–65 (Düring = fr. 89 Wimmer) die mathematische Musikbetrachtung an, besonders vom Standpunkt des Psychologen aus[1]. Es ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob sich seine Polemik gegen bestimmte Vertreter der mathematischen Musiklehre richtet, etwa gegen eine Darstellung wie die des Archytas[2], oder gegen die Schalltheorie des Herakleides Pontikos[3]. Die psychische Wirkung der Musik sei von den *μαθηματικοί* auf die Zahlen zurückgeführt, auf denen die Intervalle beruhten, und folglich eine quantitativ-zahlhafte Auffassung der Tonhöhe geltend gemacht worden (61, 22 ff.). Dagegen führt der Peripatetiker Argumente ins Feld, die teilweise an diejenigen der aristotelischen Metaphysikbücher M N erinnern (62, 5 ff., s. o.). Durch den naturgegebenen Unterschied, die spezifische Eigenart (*ἰδιότης*) der Töne sei die Bedeutung der Intervalle begründet (62, 14 ff.). Für die Erzeugung der verschiedenen Tonhöhen durch Sänger und Instrumentalisten sei ein Intensitätsausgleich entscheidend, für das Zustandekommen der Konsonanz eine Gleichheit derjenigen Bestandteile, die sie konstituieren, ihrer *ἰδιότης* entsprechend (63, 1 ff.). Während die Pythagoreer das Tonsystem aus den Zahlenverhältnissen der Konsonanzen aufbauten, sind für Theophrast die (von Natur) melodisch zusammenpassenden Töne (*ἐμμέλεια*) die Ursachen des Melos, die diastematischen Rahmentöne dagegen vielmehr eine Ursache des Unmelodischen (*ἐκμέλεια*; 64, 27 ff.)[4]. Die „natürliche" Grundlage der Musik, ihre Gegebenheit in der Anlage des Menschen, bietet in einem Abschnitt aus einem anderen Werk, den Marius Victorinus (Gramm. lat. VI 159, 8 ff. Keil) bewahrt hat, den Ausgangspunkt zu einer Behandlung der Affektenlehre dar[5].

Den vorwiegend musikpsychologisch bzw. musikästhetisch orientierten Ausführungen des Theophrast können kaum Hinweise entnommen werden, wie Aufgaben und Methoden einer unpythagoreisch konzipierten Musik-

---

[1] Siehe die musikpsychologische (nicht unkritische) Interpretation bei HANDSCHIN, *Toncharakter*, S. 145–148, auch S. 95, 152–153, 155.

[2] I. DÜRING, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Göteborgs Högskolas Årsskrift XL, 1934, I, S. 161, Anm. 5, auch S. 164, Anm. 3, 166, Anm. 5.

[3] WAERDEN, *Harmonielehre*, S. 194–195.

[4] Siehe dazu HANDSCHIN, *Toncharakter*, S. 147; LALOY, *Aristoxène*, S. 181–182.

[5] Dazu F. DIRLMEIER, *Die Oikeiosis-Lehre Theophrasts*, Philologus Suppl. XXX 1, 1937, S. 93, 98 ff.

wissenschaft zu denken wären. Anders steht es bei Aristoxenos, der sich gleichfalls auf die sinnliche Wahrnehmung beruft und, anstatt die Intervalle auf Zahlenverhältnisse zurückzuführen, die „natürlichen" melodischen Gesetze der Intervallfortschreitung zu erkennen strebt. (Der Wegfall der Zahlenverhältnisse bedeutete freilich bei ihm keinen Verzicht auf die Zahlen, denn in der Beschränkung auf die Abstandsmessung setzt sich wieder ein quantitativ abstrahierender Standpunkt durch, wie schon Ptolemaios I 2 und besonders I 6 nachgewiesen wurde)[1]. Denn Aristoxenos bildete innerhalb der fortgeschrittenen Arbeitsteilung, der „Organisation der Wissenschaften" des Peripatos[2], die Musiklehre in so gründlicher Weise aus, daß er schon im Altertum als Klassiker der Musikwissenschaft galt[3]. Dabei sah er aber von dem mathematisch-physikalischen Gegenstandsbereich der Harmonielehre der Pythagoreer ab, die auch noch von seinem Lehrer als legitime Musikwissenschaft anerkannt wurde.

Erst unter pythagoreischem Einfluß stehend, wovon unter seiner reichen Produktion[4] biographische Schriften zeugen, die der Fortbildung und Weiterverbreitung der Pythagoras-Legende ungemein dienten, wurde er später Schüler des Aristoteles: Aus dessen philosophischen Lehren hat er vieles übernommen, die Züge von dessen Methodik haben sich tief in sein fachwissenschaftliches Werk eingegraben[5]. Denn ein ähnliches Verhältnis wie das, in dem bei seinem Meister die Dialoge als „exoterische", d. h. mit Rücksicht auf einen weiteren Leserkreis verfaßte, Literaturwerke zu den eigentlichen Lehrschriften stehen, nehmen unter den aristoxenischen Schriften musiktheoretischen Inhalts populärwissenschaftlich-protreptische Darstellungen, wie *περὶ μουσικῆς* (= fr. 71–89 Wehrli) oder die *σύμμικτα συμποτικά* (= fr. 122–127 Wehrli) gegenüber den fachwissenschaftlichen Abhandlungen über Harmonik und Rhythmik ein; bei dem kulturgeschichtlich antiquarischen Charakter mancher Schriften, vor allem der katalogisierenden Bücher über Instrumenten- und Chorwesen (fr. 94–102, fr. 103–112 Wehrli), mag man

---

[1] Handschin, Toncharakter, S. 148 ff., 232–233; siehe auch L. Schönberger, *Studien zum 1. Buch der Harmonik des Claudius Ptolemäus,* Gym. Progr. Metten, Augsburg 1914, S. 83 ff.

[2] Siehe dazu W. Jaeger, *Aristoteles,* Berlin 1923, S. 17 (gegen Useners Kennzeichnung der Akademie in dem gleichnamigen, Preuß. Jahrb. LIII, 1884, zuerst erschienenen Aufsatz), S. 333 ff., 346 ff.; H. O. Brink, Art. *Peripatos,* RE Suppl. VII, 1940, 899 ff.

[3] Siehe die Testimonien bei F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles,* II: *Aristoxenos,* Basel 1945, fr. 69–70 u. Komm. 68.

[4] Zu den Schriften des Aristoxenos: C. Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum,* II, Paris 1848, S. 269 ff.; Westphal, Aristoxenos, Leipzig 1893, S. XI–XII; C. von Jan, Art. *Aristoxenos,* RE II, 1896, 1051 ff., bes. 1064; Laloy, *Aristoxène,* S. 14 ff., jetzt vor allem die Sammlung der Fragmente durch F. Wehrli, a. a. O.

[5] Vgl. die Charakterisierung bei E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen* II, 2³. Leipzig 1879, S. 881 ff.

wohl ebenso wie bei dem sich anderenorts äußernden biographischen Zug an eine Gemeinsamkeit mit dem Schulgenossen Dikaiarch denken[1].

In seinen zwei Pragmatien über die Harmonik[2] wandte er die Methode der aristotelischen Logik auf das Fach an, das vor ihm die unter dem Namen *ἁρμονικοί* zusammengefaßten Theoretiker im Hinblick auf die Praxis bearbeitet hatten[3]. Dadurch ist die Handwerkslehre von den Elementen der Melodik zum Rang einer Wissenschaft erhoben worden, die mit der bisher einzig legitimierten mathematisch-physikalischen Musikwissenschaft der Pythagoreer konkurrieren kann[4]. Gemäß einem bei Aristoteles häufig zu beobachtenden Grundzug hatte er sich im ersten Traktat, den *Ἀρχαί*, in einem Teil, der jedoch verlorengegangen ist, mit den Lehrmeinungen der Vorgänger historisch-kritisch auseinandergesetzt (vgl. den nach der Lücke stehengebliebenen Schlußsatz 2 M 2, 15, mit der auf die Behandlung der *δόξαι τῶν ἁρμονικῶν* anspielenden Rückverweisung 2 M 4, 2 ff.)[5], bevor er die eigentliche Untersuchung begann. Im vollen Bewußtsein von der Besonderheit seines wissenschaftlichen Standpunkts führt Aristoxenos nicht selten die „Zielsetzung des Faches" (*τέλος πραγματείας*)[6] an, gewissermaßen als Kompaß, der den Untersuchungsgang leitet. Was er darunter versteht, ist in dem uns vorliegenden Text des ersten Traktates zunächst weniger voll

---

[1] Siehe K. O. Brink, RE Suppl. VII, 1940, 919 ff.; vgl. auch F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles,* I: *Dikaiarchos,* Basel 1944, Komm. 67–71; zu dessen Fragmenten *Περὶ μουσικῶν ἀγώνων* fr. 73–89.

[2] Der Text der Harmonielehre des Aristoxenos ist in Gestalt der beiden Traktate *περὶ ἀρχῶν ἁρμονικῶν* und *στοιχεῖα ἁρμονικά* überliefert. Es wird hier nach der Paginierung der Meibomschen Ausgabe (*Antiquae musicae auctores septem,* 2 Bde., Amsterdam 1652) zitiert, die auch in den späteren Editionen von P. Marquard (Berlin 1868), R. Westphal (Leipzig 1893), H. Macran (Oxford 1902), R. Da Rios (Rom 1954) angegeben ist. Danach folgt die Zählweise der Marquardschen Ausgabe. Grundlegend für die Textüberlieferung: C. von Jan, Philologus XXIX, 1870, S. 300 ff., und die Einleitungen der Ausgaben von Macran und Da Rios.

[3] Den Einfluß der aristotelischen Methodik auf Aristoxenos hat jetzt schärfer als in früheren Darstellungen (unter denen bes. Laloy, *Aristoxène,* S. 153 ff., hervorzuheben ist) W. Jaeger betont. In dem Aufsatz *Diokles von Karystos und Aristoxenos von Tarent über die Prinzipien* (*ΕΡΜΗΝΕΙΑ,* Festschrift Otto Regenbogen, Heidelberg 1952, S. 94–102) beleuchtete er an Hand eines Vergleiches mit dem Schulgenossen des Aristoxenos Gemeinsamkeiten in der Anwendung der aristotelischen Prinzipien auf das Fachschrifttum.

[4] Der Auffassung R. Schäfkes von der Revolutionierung des Gegenstandsbereiches der Harmonik durch Aristoxenos (*Geschichte der Musikästhetik,* Berlin 1934, S. 150–154) muß entschieden widersprochen werden, da vor Aristoxenos nicht nur die Pythagoreer, sondern auch die Harmoniker am Werke waren, die ja das gleiche Gebiet wie der Peripatetiker bearbeiteten, wenn auch nicht mit der gleichen methodischen Konsequenz.

[5] Dazu W. Jaeger, *ΕΡΜΗΝΕΙΑ,* S. 102.

[6] Zum Begriff der *πραγματεία*: H. Bonitz, *Index Aristotelicus,* Berlin 1870, S. 629 u. 26 ff.; vgl. auch W. Jaeger, *Studien zur Entstehungsgeschichte der Metaphysik des Aristoteles,* Berlin 1912, S. 150.

ausgeführt als indirekt angedeutet oder aus der Polemik zu erschließen. Den Vorgängern wirft er bei der Betrachtung nahezu eines jeden der einzelnen Teile des Fachgebietes vor, sie hätten den betreffenden Gegenstand ungenau, unvollständig oder uneinheitlich bearbeitet. Aufschlußreich dafür ist besonders die Inhaltsangabe der *Ἀρχαί* 3 M 4, 11 ff., aber auch im zweiten Traktat, den *Στοιχεῖα*, die Aufstellung der sieben Teile der Harmonik 35 M 50, 8 ff. So vergleicht er, um nur ein Beispiel anzuführen, 37 M 52, 30 ff. die Ansichten der Harmoniker über die *τόνοι* mit der bei den griechischen Stämmen ganz verschieden gehandhabten Kalenderzählung. Dagegen ist die Signatur seines Methodenideals das Streben nach präzisem Erfassen der einzelnen Fakten, ihre Anordnung hinsichtlich typenmäßiger Ähnlichkeiten und schließlich das Systematisieren der durch Beobachtung und Analyse erhaltenen Resultate. Als das geschichtlich wirksamste Ergebnis seiner Normungstendenz werden wir in der Tonartenlehre die Aufstellung der auf die Halbtonstufen der Oktave basierten dreizehn Transpositionssysteme ansehen müssen, welche ihm von der Tradition zugeschrieben wird (Isagoge c. 12 203, 5–204, 15 Jan, Aristides Quintilianus 23 M 14, 9 ff. Jahn)[1].

Ähnlich wie der eigentlichen Untersuchung des Fachgebietes im ersten Traktat sind derjenigen des zweiten Traktates, der *Στοιχεῖα*, zielsetzende Vorbereitungen vorausgeschickt, die jetzt den Charakter einer Sonderabhandlung programmatischer Natur aufweisen[2].

1) Methodisch-kritische Vorbemerkungen über das Ziel der Harmonik (30–34 M 44–50, 8);
[Gliederung der Harmonik in sieben Teile (35–38 M 50, 8–54, 3), wohl später interpoliert;]
Zwischenbemerkungen über die Apperzeption der Musik (38–39 M 54, 31–56, 5);

2) Polemik gegen die Lehre von zwei vermeintlichen Zielen des Faches;
a) die Notierungskunst (*παρασημαντική*) als Gipfel der Harmonik (39–41 M 56,6–58, 25);
b) Basierung der Harmonik auf die Struktur eines Instrumentes (Aulos) (41–43 M 58, 25–62, 14);
Schlußbemerkungen über methodische Voraussetzungen des Faches (43–44 M 62, 15–64, 2).

---

[1] Dazu Laloy, *Aristoxène,* S. 236 ff.; Gombosi, *Tonarten,* S. 6 ff., auch S. 26 ff., 98; R. P. Winnington-Ingram, *Mode in ancient Greek music,* Cambridge 1936, S. 48 ff., 71 ff., bes. 77–80; Handschin, *Toncharakter,* S. 150.

[2] Nach Westphal, *Aristoxenos* 1883, S. 169 ff. u. 435 ff., ist der Abschnitt des Prooimion einer siebenteiligen „dritten" Harmonik. Zur Interpretation außer den Kommentatoren: Laloy, *Aristoxène,* S. 153 ff.; Schäfke, *Musikästhetik,* S. 144 bis 147.

Zu Beginn beruft sich Aristoxenos ausdrücklich auf die Methodik des Aristoteles, der (gegenüber Platon in der Altersvorlesung *περὶ τἀγαθοῦ*) seine Hörer nie im Ungewissen über den Gegenstand der Erörterungen und die Art der Behandlung (*περὶ τίνων τ' ἐστὶν ἡ πραγματεία καὶ τίς*) ließ, und er erklärt, dem Beispiel des Lehrers folgen zu wollen (30–31 M 44, 1–20). Um falschen Erwartungen vorzubeugen, begrenzt er die Disziplin der Harmonik als ein Teilgebiet der Musik (vgl. 1 M 2, 1 ff.) wie auch beispielsweise Rhythmik, Metrik, Organik (31–32 M 46, 1–17, vgl. die sechs Teile bei Porph. In Ptol. 5, 21 ff., An. Bell. I § 13, II § 30)[1]. Er gibt ihr zum Thema die Betrachtung der Gesetze von der natürlichen Aufeinanderfolge der Intervalle, denn die vokale oder instrumentale Stimme führe eine in der Natur begründete Bewegung aus und setze die Intervalle nicht willkürlich (32 M 46, 18–22, vgl. 27 M 38, 13 ff.; ferner die Abschnitte über die Folge [*ἑξῆς*] der Intervalle 27 M 38, 13 ff., 53 M 76, 15 ff. und überhaupt die Problemsammlung des zweiten Buches der *Στοιχεῖα*)[2]. In dieser Aufgabenstellung ist implizite eine Absage an die Pythagoreer enthalten. Als angemessene Methode fordert er, die Beweisführung solle im Einklang mit den Phänomenen sein (32 M 46, 22–23): Der Grundsatz der griechischen Naturforschung, insbesondere der Astronomie, das *σώζειν τὰ φαινόμενα*, ist damit zum erstenmal auf das Gebiet der Musiklehre angewendet (vgl. später Adrast bei Theon 61, 20 ff. Hiller und besonders Ptolemaios I 2. 5, 13 ff. Düring)[3].

Dagegen hätten die Vorgänger sich eines dogmatischen Verfahrens bedient. Von zwei Gruppen, sowohl den Vertretern der mathematisch-physikalischen Harmonielehre als auch den handwerklichen Theoretikern, distanziert er sich[4]. An den Pythagoreern tadelt er das *ἀλλοτριολογεῖν*, d. h. die „Zurückführung bestimmter, nicht weiter zu begründender Tatsachen der Erfahrung auf Ursachen hypothetischer Art, die man auf einem fremden Gebiet zu gewinnen meint"[5]. Sie schlössen die Sinneswahrnehmung als unexakt aus und konstruierten intelligible Gründe (*νοηταὶ αἰτίαι*), indem sie gewisse Verhältnisse von Zahlen und Geschwindigkeiten aufstellten, auf denen die Höhe und Tiefe beruhe. Alles dies seien der Sache fremde und den Erscheinungen geradezu entgegengesetzte Spekulationen (32 M 46, 23–28)[6].

---

[1] Dazu MARQUARD, *Aristoxenos*, S. 191 ff.; WESTPHAL, *Aristoxenos* 1883, S. 197ff.; H. DEITERS, Gymn.-Progr. Düren 1869–70, S. 10; C. VON JAN, Philologus XXX, 1870, S. 415–416.

[2] Siehe dazu außer den Kommentatoren: SCHÄFKE, *Musikästhetik*, S. 153–154.

[3] Dazu ZELLER, II 2³, S. 451, Anm. 2; JAEGER, *Aristoteles*, S. 406; P. DUHEM, *Σώζειν τὰ φαινόμενα*, Paris 1908 (mir nicht zugänglich). – F. BOLL, *Studien über Cl. Ptolemäus*, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Suppl. XXI, 1894, S. 94, Anm. 3; SCHÖNBERGER, *Studien*, S. 22–23.

[4] Wie bereits erwähnt, stimmen nahezu alle Forscher mit dieser Identifizierung der beiden Gruppen überein.

[5] JAEGER, *ΕΡΜΗΝΕΙΑ*, S. 99.

[6] Siehe dazu WAERDEN, *Harmonielehre*, S. 176 (an dessen Übersetzung sich

Aristoxenos hat an zwei anderen Stellen seiner harmonischen Abhandlungen sich polemisch gegen die mathematisch-physikalische Forschungsrichtung ausgesprochen. Anläßlich der Besprechung der Tonhöhe warnt er vor den Ansichten derer, welche Klänge auf Bewegungen zurückführen und die „Stimme" als Bewegung erklären (12 M 16, 17 ff.)[1]. In den Schlußbemerkungen über die Methode schärft er noch einmal ein, man solle nicht in fremdes Gebiet fallen, indem man von irgendeiner „Stimme" unter dem Aspekt der Luftbewegung beginne (*ἀπό τινος φωνῆς ἢ κινήσεως ἀερὸς ἀρχομένοι*) (44 M 62, 30–64, 1)[2]. Somit wird der Bereich der Akustik als sachfremd aus der Harmonielehre ausgeklammert, ihren spezifischen Untersuchungsgegenstand bildet die Lehre von den Elementen der Melodik, d. h. die Gesetze von der natürlichen Aufeinanderfolge der Intervalle.

Andererseits tadelt er an der Gruppe, die mit den Harmonikern zu identifizieren ist, sie hätten die Einzelheiten im Orakelton verkündet, ohne Begründung und Beweisverfahren, und noch nicht einmal die Erscheinungen selbst richtig aufgezählt (32 M 46, 28–30). Diese Vorgänger behandelten zwar die gleichen Gebiete wie Aristoxenos, aber nicht unter Anwendung einer streng wissenschaftlichen Methodik. Daß sie die einzelnen Fakten lediglich registrierten und dies noch ungenau taten, statt sie auf die übergeordneten Gesetze zurückzuführen, ist sein ständig wiederkehrender Vorwurf. Zwei besondere Zielsetzungen (*τέλη*) der praktischen Musiklehre nimmt Aristoxenos 39–40 M 56, 6–64, 2 aufs Korn. Einmal kritisiert er eine Ansicht, wonach die Musikwissenschaft nur den Zweck einer Notationskunde (*παρασημαντική*) habe. Man könnte jedoch ein Metrum oder ein Melos notieren, ohne das mindeste von seiner Natur zu verstehen; die Aufzeichnung eines Intervalles gäbe nur Aufschluß über seine Größe, nicht aber über Beziehungen struktureller und funktionaler Art (39 M 56, 11 ff.)[3]. Zum anderen tadelt er diejenigen, welche die technische Beschaffenheit der Instrumente, etwa des Aulos, als Norm der Musikwissenschaft ansehen, denn die Instrumente könnten das Wesen des Harmonischen nicht ergründen, sondern hätten lediglich Anteil daran unter der Leitung der Sinneswahrnehmung (41 M 58, 25 ff.)[4].

Seinen eigenen Standpunkt legt Aristoxenos 32 M 46, 30–32 mit den Worten dar, daß er versuchen wolle, gewisse Prinzipien zu erfassen (*ἀρχὰς λαβεῖν*),

---

obige indirekte Wiedergabe der aristoxenischen Polemik anlehnt) und Tannéry, *Mémoires* III, S. 228.

[1] Dazu Macran, *Aristoxenos*, S. 234.

[2] Statt *ἢ* des Ms. konjizierte Macran *ἦ* = qua. – Marquard, *Aristoxenos*, S. 333–334, brachte die Stelle mit dem (früher von uns erwähnten) Xenokrates-Fragment 10 Heinze in Verbindung, dagegen Westphal, *Aristoxenos* 1883, S. 461 bis 463.

[3] Siehe dazu Schlesinger, *Aulos*, S. 193, u. Appendix S. 519 ff.

[4] Ebda. S. 193–195, 57 ff.; Schönberger, *Studien*, S. 23; dagegen Düring, *Ptolemaios* 1934, S. 144.

die sich für den Musikkundigen unmittelbar aus den Phänomenen ergeben, und aus ihnen die Folgerungen durch Beweis abzuleiten – eine „Zweiteilung des Erkenntnisvorganges", die dem entspricht, „was Aristoteles in den Analytica Posteriora über das Wesen der wissenschaftlichen Erkenntnis ausführt und was er dann in seinen Werken über einzelne Teilgebiete des Wissens zur Anwendung bringt"[1]. In den Schlußbemerkungen über die methodischen Voraussetzungen des Faches 43 M 62, 15 ff. führt Aristoxenos aus, die Disziplin der Harmonik müsse die Phainomena genau bestimmen, das Primäre und das Abgeleitete richtig unterscheiden und das Zufällige und das Übereinstimmende (*τοῦ συμβαίνοντος τε καὶ ὁμολογουμένου*) methodisch beobachten. Von der Beobachtung der individuellen Fakten schreitet die Wissenschaft der Harmonik, wie sie Aristoxenos begreift, induktiv zur Aufstellung allgemeiner Wesenszüge der Phänomene fort, die als Prinzipien dienen können[2]. Denn für jede Wissenschaft, die aus einer Mehrzahl von Problemen besteht, sei es notwendig, Prinzipien zu gewinnen, aus denen das, was nach den Prinzipien kommt (*τὰ μετὰ τὰς ἀρχάς*), aufzuzeigen ist. Somit müsse man zwei Gesichtspunkte beachten: „erstens daß jedes der prinziphaften Probleme wahr und sinnlich evident sei, zweitens daß es so beschaffen sei, daß es von unserer Wahrnehmung als erstes von allen Teilen der Untersuchung über die Harmonik intuitiv eingesehen wird . . . Denn was selbst des Beweises bedürftig ist, hat nicht den Rang eines Prinzipes . . ." (44 M 62, 23 bis 30)[3].

Für die Disziplin der Harmonik sind nach 33 M 48, 1 ff. zwei Erkenntnisfähigkeiten ausschlaggebend, Gehörswahrnehmung (*ἀκοή*) und Intellekt (*διάνοια*)[4]. Dieses Begriffspaar (vgl. 34 M 50, 7 und 38 M 54, 32, aber dagegen 38 M 56, 1 ff.) ist gleichbedeutend mit der Unterscheidung „der aus der Wahrnehmung zu entnehmenden Grundtatsachen, die als Prinzip festgelegt werden müssen, und des beweisenden Verfahrens, das sich auf diese stützt"[5]. Aristoxenos bestimmt die Kompetenzen der beiden Fähigkeiten: Mit dem Gehör beurteile man den Umfang (*μεγέθη*) der Intervalle, d. h. ihre absolute Tonhöhe, mit dem Intellekt ihre Funktion (*δυνάμεις*) innerhalb eines Systems (verschiedentlich hatte Aristoxenos an den Harmonikern zu bemängeln, daß sie bei den einzelnen Gegenständen der Musiklehre nicht die Funktion der Töne als Glieder eines Systems in Erwägung ziehen). Für den-

---

[1] Jaeger, *ΕΠΜΗΝΕΙΑ*, S. 99–100

[2] Siehe Macran, *Aristoxenos*, S. 274, Laloy, *Aristoxène*, S. 169–170. Die Auffassung des letzten dieser drei Gesichtspunkte differiert bei den einzelnen Übersetzungen (Ruelle, Marquard, Westphal, Macran, Laloy, S. 169, Anm. 3; siehe auch Schäfke, *Musikästhetik*, S. 147).

[3] Nach der Übersetzung Jaegers, *ΕΠΜΗΝΕΙΑ*, S. 99.

[4] Zu dem zweiten Begriff Schäfke, *Musikästhetik*, S. 146, vgl. Bonitz, Index s. v., bes. 1186 a 2.

[5] Jaeger, *ΕΠΜΗΝΕΙΑ*, S. 100.

jenigen, der sich mit der Disziplin der Harmonik befassen will, sei ein Training des Gehörs notwendig, damit er alle Einzelheiten wirklich exakt beurteilen könne (33 M 48, 5–6). Denn ein Geometer bedürfe wohl zur Beurteilung seiner Figuren nicht des Wahrnehmungsvermögens (wie etwa ein Zimmermann oder andere Handwerker), wohl aber der Musiker[1]; für ihn besitze die Exaktheit der Wahrnehmung oft den Rang eines Prinzips (33 M 48, 13 ff., vgl. 54 M 78, 19–21).

In dem berühmten Beispiel vom Musiker und vom Geometer (das später als locus classicus angesehen wurde, wie u. a. die wörtliche Zitierung von 33–34 M 48, 1–50, 8 durch Manuel Bryennios, Wallis III 506 beweist) hat sich Aristoxenos an eine Stelle des Aristoteles, nämlich Eth. Nic. A 7.1098 a 26 ff. angelehnt. Dort handelt es sich um eine der Natur des Gegenstandes angemessene Einschränkung des Exaktheitsideals: Beim Messen des rechten Winkels unterscheidet sich das Verhalten des Geometers von dem des Baumeisters dadurch, daß jener es streng begrifflich zur Erforschung der Wahrheit an sich, dieser im Hinblick auf einen praktischen Verwendungszweck tut[2]. Bei Aristoxenos hat sich das Verhältnis leicht verschoben, da es ihm nicht um die eventuelle Unterordnung der Theorie unter die Praxis geht, sondern um die fundamentale Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung[3]. Seine Harmonik beruht nicht wie die pythagoreische auf den abstrakten und allgemeinen Voraussetzungen der Mathematik, von denen das Tonsystem abgeleitet wird, sondern auf der Perzeption der einzelnen vorliegenden Phänomene der Musik. Während die Pythagoreer die Intervalle zahlentheoretisch-spekulativ begründeten, vertraut sich der „Musiker" des aristoxenischen Typs dem präzise arbeitenden Empfangsapparat des Gehörs an. Daher kann Handschin sagen, Aristoxenos stelle „wie ein moderner Experimentalpsychologe die registrierende Rolle des Gehörs in den Vordergrund auf Kosten der interpretierenden[4]".

Man möchte also annehmen, daß die nicht mathematisch konzipierte Musikwissenschaft eine Affinität zur Arbeitsweise der experimentellen Arbeitsweise der Naturwissenschaften gewonnen habe. Das ist jedoch nur eine halbe Wahrheit. Wenn Aristoxenos sich gegen die abstrahierende Betrachtungs-

---

[1] Macran, *Aristoxenos*, S. 258–259, weist gegenüber Marquard und Westphal nach, daß *μουσικός* nicht als „Künstler", sondern als Vertreter der Wissenschaft, Musiktheoretiker zu verstehen sei.

[2] Dazu Jaeger, *Aristoteles*, S. 86–87, der mit Jambl. De com. math. sc. c. 26 p. 79 ff. Festa = fr. 52 Rose = fr. 5 b Walzer vergleicht. Man sehe auch die bei Th. Heath, *Mathematics in Aristotle*, Oxford 1949, S. 26–27 u. 219–220, besprochenen Aristoteles-Stellen, wonach die Beweiskraft der Geometrie nicht von der Exaktheit ihrer Figuren abhängt.

[3] Vgl. Jaeger, *EPMHNEIA*, S. 102. Der aristoxenische Topos in seiner Ableitung von Aristoteles und seiner Nachwirkung auf die antike Musiktheorie ist Gegenstand einer Sonderuntersuchung des Verf. vorliegender Arbeit.

[4] Handschin, *Toncharakter*, S. 149.

weise der Geometrie verwahrt, sind anderseits doch in seiner Methode Eigenheiten geometrischen Verfahrens lebendig. Nicht nur hinsichtlich der genannten Intervallbestimmung als bloßer, den Begriff der Tonqualität ignorierender Streckenabmessung – weswegen Handschin hinsichtlich seiner Aufstellung von abstandsmäßig unterschiedenen Tetrachordtypen meint, ein solches Verfahren stelle etwas primär Optisches dar, und so schiene es, „daß man gerade von Aristoxenus sagen könnte, daß er zum ‚Geometer' wird"[1] –, auch die Beweisführung der aristoxenischen Harmonik ist more geometrico. Man sehe besonders die in der Mitte des ersten Buches der *Στοιχεῖα* beginnende und das ganze vorliegende zweite Buch ausfüllende Problemsammlung; die deduktive Form ihrer Lehrsätze, welche Definitionen, Axiome, Problemata enthalten (Aristoxenos selbst gebraucht statt des Ausdrucks Axiome nur den Begriff *προβλήματα ἀρχοειδῆ*), hat man nicht zu Unrecht mit der euklidischen in Parallele gesetzt[2]. Die auffällige Ähnlichkeit zwischen beiden wird dadurch zu erklären sein, daß Aristoxenos sich an die Beweisführung des Aristoteles anschloß, für dessen Logik die Mathematik, wie sie in der platonischen Akademie betrieben wurde, das methodische Vorbild abgab, so daß diese wieder auf Euklid zurückwirken konnte[3].

*

Die Disziplin der Harmonik, die Aristoxenos konzipiert hat, ist entsprechend dem Aufgabenbereich der Harmoniker auf die Praxis abgestimmt; sie erforscht als Handwerkslehre die Elemente der Melodik, aber durch die Anwendung der aristotelischen Methodik ist sie auf die Stufe der Wissenschaft gehoben. Von seinen Anhängern wurde die Vereinigung der erfahrungsmäßigen und der rationalen Komponente, die Aristoxenos in Gestalt des Zusammenwirkens der Erkenntnisfähigkeiten Gehör und Intellekt für den Musiker forderte, nicht immer eingehalten.

In den Berichten der Ptolemaïs (bei Porph. In Ptol. 22, 22 ff., 25, 3 ff.)[4] und des Didymos (bei Porph. 26, 6 ff., vgl. 3, 13 ff.), welche die griechischen Musikschulen nach dem verschiedenen Anteil der Kriterien Logos und Aisthesis charakterisieren, ist dem Aristoxenos die Anerkennung beider Kriterien zugesprochen worden, wobei die Ptolemaïs von einer Gleichberechtigung, der

---

[1] Ebda. S. 149.

[2] Bes. Westphal, *Aristoxenos* 1883, S. XXXIX, 165, 301 ff.

[3] Siehe etwa: H. P. D. Lee, Class. Quarterly XXIX, 1935, S. 113–124; B. Einarson, Americ. Journal of Philology LVII, 1936, S 33–54; Jaeger, *ΕΡΜΗΝΕΙΑ*, S. 102 f.

[4] Die Verfasserfrage sei dahingestellt. Die Ptolemaïs von Kyrene ist sonst nicht bekannt, bei Didymos ist entscheidend, ob er mit dem berühmten alexandrinischen Grammatiker oder mit einem jüngeren Namensvetter identisch ist; vgl. Cohn, Art. Didymos, RE V, 1905, 473–474.

genauer unterscheidende Didymos unter Berufung auf Aristoxenos 32–33 M 46, 18–48, 17[1] jedoch von Bevorzugung der Aisthesis redet. Beide Autoren lassen die Pythagoreer hingegen nur die Geltung des Logos allein annehmen:

Ptolemaïs
(„Pythagoreische Elementarlehre der Musik")

Porph.	
25, 9–14	I Vorzug des Logos ohne Aisthesis: Gruppe von Pythagoreern
25, 14–16 ī	II Vorzug der Aisthesis ohne Logos: Organiker
25, 16 ff.	III Logos und Aisthesis zusammen
	A Gleichberechtigung v. Aisthesis u. Logos:
25, 18–25	1) Aristoxenos
25, 15–26, 1	2) Pythagoras und Anhänger
25, 18–26, 1–5	B Aisthesis vorangehend, Logos folgend: Gruppe von Aristoxeneern

Didymos
(„Über den Unterschied der Aristoxeneer und Pythagoreer")

26, 6–15	I Aisthesis ohne Logos: Organiker und Phonaskiker
26, 15–25	II Vorzug des Logos, Aisthesis nur Antrieb: Pythagoreer
26, 27 ff.	III Logos und Aisthesis zusammen
	A Vorrang des Logos: Archestrates [Einschub eines Lehrstückes durch Porph.]
27, 17–28, 26	B Zuweilen Vorrang der Aisthesis: Aristoxenos [Paraphrase v. Aristox. 32–33 M 46, 18–48, 17]

Die Anhänger des Aristoxenos wurden vielfach als Jüngere (*νεώτεροι*, Nikomachos ench. c. 12 p. 261, 5; 263, 23; Ptol. 23, 20; 29, 10; 130, 32; 137, 13) der alten Schule der Pythagoreer gegenübergestellt. Nach den kompendienhaften Schriften zu urteilen, die sie uns selbst hinterlassen haben, etwa der jetzt gewöhnlich dem Kleoneides zugesprochenen Isagoge und den

[1] Vergleich zwischen Original und Zitat bei SCHÖNBERGER, *Studien*, S. 4–6; ihm verdanken wir auch die bisher noch relativ eingehendste Behandlung der musikalischen Kriterienlehre: *Studien*, S. 2 ff.; vgl. außerdem SCHÄFKE, *Musikästhetik*, S. 147 ff., von älteren Darstellungen TH. H. MARTIN, *Etudes sur le Timée*, Paris 1841, I, S. 394 f.; MARQUARD, *Aristoxenos*, S. 285–290.

Bellermannschen Anonymi, muß angenommen werden, daß sie die philosophischen Bestandteile der aristoxenischen Theorie völlig eliminierten und nur ein vereinfachtes Gerüst des technischen Lehrgutes boten[1]. Dadurch ist die nicht mathematische Fachkunde der Harmonik wieder auf den Zustand der Handwerkslehre der Harmoniker zurückgesunken, aus dem Aristoxenos sie gerade emporgehoben hatte. Man wird daher im spätantiken Kulturkreis nur sehr mit Vorbehalt von einem musiktheoretischen Aristotelismus sprechen können.

Gegenüber der vordergründigen, rein praktisch gerichteten „Musiktheorie" der Aristoxeneer für den Handwerks- und Schulgebrauch pflegten die Fortsetzer des Pythagoreismus die eigentlich „theoretische" oder spekulative Musiktheorie, aus der das philosophische Gut nicht zu entfernen ist[2]. Die alten zahlensymbolischen Anschauungen von der kosmologischen Bedeutsamkeit der Musik, die Schätzung ihres propädeutischen Wertes für den Aufstieg der Seele zum Sein wurden wohl nicht nur als traditionelle Schmuckstücke weitergetragen, sondern aufs neue durchlebt und durchdacht. Infolge der geistigen Strömungen der Zeit – des Neupythagoreismus, des mittleren und neuen Platonismus – wurde der Musikbetrachtung ein mächtiger Auftrieb gegeben, wobei sich gedankliche Spekulation und fachwissenschaftliche Forschungsweise durchdrangen; haben sich doch nicht wenige der Philosophen auch in dieser Disziplin einen Namen gemacht. Eine Grenze zwischen der Nachwirkung pythagoreischer und platonischer Impulse zu ziehen, ist bei den Neupythagoreern kaum möglich; ähnlich wie bei ihnen vereinigen sich bei den jüngeren Platonikern mit den genannten Lehrelementen solche stoischer und peripatetischer Herkunft, so daß das Bild des synkretistischen Denkens der Spätantike (vielleicht abgesehen von der konsequenten Systematik des eigentlichen Neuplatonismus selbst) mosaikhaft bunt erscheint[3].

Die Dokumente der pythagoreisch-platonischen Harmonielehre der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, also etwa die Werke des Aristides Quintilianus, Theon von Smyrna, Nikomachos, Klaudios Ptolemaios, Porphyrios, dazu die Zeugnisse der lateinischen Fachliteratur, an deren Ende Boethius steht, erwecken den Anschein, daß ihre Verfasser die Leistungen des Aristoxenos nicht einfach übergehen konnten, obwohl sie geschichtlich längst „auf-

---

[1] Düring, *Ptolemaios* 1934, S. 183. Vgl. dazu die detaillierten Untersuchungen über das Abhängigkeitsverhältnis der Quellen von C. von Jan, Philologus XXX, 1870, S. 398 ff.; G. Seydel, *Symbolae ad Doctrinae Graecorum harmonicae historiam,* Diss. Leipzig 1907, auch R. Schäfke, *Aristides Quintilianus,* Berlin 1937, S. 9 ff.

[2] Siehe die Gesamtdarstellungen bei H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters u. ihre Grundlagen,* Halle 1905, S. 19 ff. u. 129 ff., und R. Schäfke, *Musikästhetik,* S. 174 ff.

[3] Siehe etwa die Darstellung bei Überweg-Praechter, S. 405 ff., 513 ff., 524 ff., 590; in bezug auf die Musiklehre vgl. etwa die Ausführungen von Düring, *Ptolemaios* 1934, S. 266 ff. (zu Ptol. III 3).

gehoben" waren. Sie fühlten sich gezwungen, ihre physikalisch-mathematische Fachlehre durch Gesichtspunkte seiner praktischen Theorie zu bereichern, oder auch sie gegen das Gewicht seiner Argumente immun zu machen. Einige dieser Musikschriftsteller wie Aristides Quintilianus (daneben auch die Kompilatoren Gaudentios, Bakcheios, Alypios) arbeiteten in eklektischer Weise in ihre Darstellungen der Harmonik auch die sieben Teile der aristoxenischen Lehre von den Elementen der Melodik hinein (nach deren späterer Fassung). Andererseits ist es nicht unwahrscheinlich, daß die mathematischen Theoretiker das akustische Meßinstrument, das den für sie charakteristischen Namen Kanoniker abgegeben hat (vgl. jedoch dazu Porph. In Ptol. 22, 15 ff.), entwickelt haben, um in Widerlegung der Kritik des Aristoxenos, daß die Spekulation der Pythagoreer den Erscheinungen entgegengesetzt sei, den Nachweis zu liefern, die Erscheinungen führten unmittelbar auf die Zahlenverhältnisse der Konsonanzen hin[1]. Unter allen Späteren hat sich der berühmte Mathematiker, Geograph und Astronom Klaudios Ptolemaios in seiner Harmonielehre am intensivsten mit Aristoxenos auseinandergesetzt. Er ist auch der einzige, der sich von den Prinzipien seines Faches mit der gleichen Entschiedenheit Rechenschaft gegeben hat, nämlich in den beiden programmatischen Eingangskapiteln seines großen Werkes.

Seine Definition der Harmonik als Fähigkeit zur Auffassung (*δύναμις καταληπτική*) der in den Schällen vorhandenen Unterschiede von Hoch und Tief (c. 1 p. 3, 1–2) akzeptiert das Untersuchungsgebiet der pythagoreischen Harmonielehre, den akustisch-physikalischen Bereich im weitesten Sinne. Daß die Formulierung des Ptolemaios umfassender ist als die der Vorgänger, die von der Stimme oder dem Ton ausgingen, ist von Porphyrios 6, 4 ff. bemerkt worden[2]. In der subjektiv-funktionellen Fassung (vgl. Porph. 7, 2) der Disziplin als Wahrnehmungsvermögen wird man die Selbständigkeit des Ptolemaios nicht nur gegenüber den Pythagoreern, sondern auch gegenüber den Aristoxeneern erkennen dürfen; vielleicht hat er zu diesen Worten deswegen gegriffen, um Vorwürfen ihrerseits schon zu Beginn vorzubeugen (der Begriff der *καταληπτική*, der die Wahrnehmung näher bestimmt, ist stoischer Herkunft und wurde übernommen durch Alypios p. 367, 6–9)[3].

Von den beiden Kriterien der Harmonik beurteilt nach Ptolemaios das Gehör (*ἀκοή*) den Stoff (*ὕλη*) und den Zustand (*πάθος*), die Vernunft (*λόγος*) aber die Form (*εἶδος*) und die Ursache (*αἴτιον*) (3, 3–5). Denn die Sinneswahrnehmung gewinne nur einen annähernden Eindruck, empfange aber

---

[1] Waerden, *Harmonielehre*, S. 177–178.

[2] Definition des Begriffes der Harmonik: A. J. H. Vincent, *Notice sur divers manuscrits Grecs relatifs à la musique*, Paris 1847, S. 5–6; Maqruard, *Aristoxenos*, S. 194–195.

[3] Zu den Quellen der ptolemäischen Definition: Schönberger, *Studien*, S. 1 ff., Düring, *Ptolemaios* 1934, S. 140–141.

genauere Kenntnis von anderer Seite, die Vernunft hingegen empfange einen annähernden Eindruck, gewinne aber selbst genaue Erkenntnis. Da der Stoff von der Form begrenzt und bestimmt werde, der Zustand durch die Ursache der Bewegung, so sei auch die Sinneswahrnehmung durch die Urteile der Vernunft begrenzt und bestimmt (3, 5–14). Die Vernunft sei einfach und einheitlich und bleibe ihren Objekten gegenüber immer gleich; die Sinneswahrnehmung sei wegen ihrer Behaftung mit dem vielgestaltigen und veränderlichen Stoff nicht die gleiche, daher müsse die Vernunft die Führung übernehmen (3, 14–20). Es ist festgestellt worden, daß Ptolemaios auf das Verhältnis der platonisch-pythagoreischen Begriffe Gehör bzw. Sinneswahrnehmung und Vernunft die aristotelische Lehre von Materie und Form anwendet und außerdem noch damit das stoische Begriffspaar *πάθος – αἴτιον* verknüpft. Er hat die erkenntnistheoretischen Anschauungen seiner Schrift *περὶ κριτηρίου* auf das Gebiet der Musik übertragen; während freilich der Standpunkt der Kriterienschrift vorwiegend peripatetisch orientiert ist, darf man annehmen, daß die Beweisgründe des Ptolemaios für die Ungenauigkeit der Sinneswahrnehmungen pythagoreischen bzw. platonischen Quellen entstammen[1].

Während Aristoxenos für die Musik gerade die prinzipienhafte Bedeutung der Sinneswahrnehmung gegenüber dem Verfahren des Geometers, der sie entbehren kann, geltend gemacht hatte, ist für Ptolemaios die Heranziehung von geometrischen Meßinstrumenten, die der Sinneswahrnehmung zu Hilfe kommen sollen, für die Musiklehre die einzige Möglichkeit, eine zuverlässige Bestimmung ihrer spezifischen Objekte zu finden. Weil die Sinne so mangelhaft und unbeständig sind, muß ihnen der Wissenschaftler nachhelfen und eine rationale Norm suchen, deren Entscheidung für alle verbindlich ist. Denn ein Kreis, der allein mit Hilfe des Gesichts, also des bloßen Augenmaßes, gezogen ist, scheine nur so lange genau, bis ein geometrisch richtiger zur Erkenntnis des absolut Genauen führt. Ebenso scheine ein Intervall, das man bloß nach dem Gehör bestimmt, weder zu klein noch zu groß, und erst beim Vergleich mit der mathematischen Stimmung mache sich die Abweichung bemerkbar (3, 20–4, 9). Daß die Sinne so unvollkommen seien und nur die Unterschiede im allgemeinen, nicht aber kleine Veränderungen feststellen, sei ersichtlich bei Vergleichen zwischen kleineren Teilen; denn je mehr Teile von einem Ganzen abgemessen werden sollen, desto schwieriger wird es (4, 10–5, 2)[2]. Die gleichen Gesetze wie für den Gesichtssinn besäßen ihre Gültigkeit auch für das Gehör. Für diese beiden vornehmsten Sinne sei eine

[1] Zu den Quellen der ptolemäischen Kriterienlehre: Boll, *Studien*, S. 94 ff. (S. 97–99 Nachweis der Übertragung der Anschauungen der Kriterienschrift, über die S. 77–93 gehandelt wird); Schönberger, *Studien*, S. 7 ff. (S. 9–19 Angabe von Belegen für die pythagoreische Lehre von der Ungenauigkeit der Sinne). Vgl. dazu Düring, *Ptolemaios* 1934, S. 142–143.

[2] Belege dazu: Schönberger, *Studien*, S. 19–21

vernunftgemäße Kontrolle mit Hilfe angemessener Werkzeuge erforderlich: Wie die geometrischen Figuren der Prüfung von Lineal und Zirkel bedürfen, so bedürften auch die Objekte des Gehörssinnes einer für alle verbindlichen, in ihrer Entscheidung nicht anfechtbaren Anleitung (*ἔφοδος*) von seiten der Vernunft. Ein solches Präzisionsinstrument der Harmonik sei aber der Kanon (c. 1 p. 5, 2–c. 2 p. 5, 13) – also ein Instrument, das akustische Erscheinungen visuell geometrisch veranschaulicht (vgl. die Beschreibungen II 2. 12–13, III 1–2)[1].

War bei Aristoxenos die Kompetenz der beiden Erkenntnisfähigkeiten *ἀκοή* und *διάνοια* zueinander so festgelegt, daß das Gehör die absolute Tonhöhe der Intervalle, und zwar sämtlicher, der Intellekt aber ihre Funktion bestimmt, so gesteht Ptolemaios dem Gehör nur ein richtiges Erfassen der größeren Intervalle zu, während die kleineren Intervallunterschiede durch das von der Vernunft gegebene Werkzeug bestimmt werden[2]. Die Aufgaben des Musiktheoretikers (*ἁρμονικός*) definiert Ptolemaios dahin, er habe in allem die errechneten Grundlagen des Kanons zu wahren, die nach Auffassung der meisten nicht der Sinneswahrnehmung widersprächen (5, 13–15). Er vergleicht mit der Aufgabe des Astronomen, der die Gesetze der Himmelsbewegungen auf Grund der Phänomene durch die Berechnung der prüfenden Vernunft festzustellen hat (5, 15–24, siehe bei Porphyrios 24, 15 ff.; Anführung der Parallelstelle aus dem astronomischen Hauptwerk des Ptolemaios, der *μαθηματική σύνταξις*, 9, 11 Heiberg). Damit spielt Ptolemaios auf den Hauptgrundsatz der griechischen Astronomie und auch der Naturwissenschaft im allgemeinen an, das *σώζειν τὰ φαινόμενα*, und wendet sich gegen Aristoxenos, der die gleiche Forderung für die Musik erhoben hatte (freilich in der Formulierung vorsichtiger). Ptolemaios betont ihm gegenüber mit größtem Nachdruck, daß den Gesetzen des Kanons die musikalischen Erscheinungen in keinem Falle entgegen sein können; in dieser Feststellung ist ihm schon Adrast (bei Theon 61, 20) vorausgegangen[3]. Aristoxenos hatte die Musik auch als gesetzmäßige Ordnung begriffen, aber Ptolemaios fordert zu deren Nachweis von der wissenschaftlichen Betrachtung ihrer Gegenstände das gleiche exakt berechnende Verfahren, das den mathematischen Fächern eigen ist. Er bindet Astronomie und Harmonielehre auch sonst eng aneinander, da sie sich auf die beiden vornehmsten, sich gegenseitig unterstützenden Sinne Gesicht und Gehör beziehen und Arithmetik ebenso wie Geometrie als Hilfsmittel verwenden, um die Bewegungen ihrer spezifischen Objekte zu messen (vgl. III 3 p. 94, 9 ff.).

Von seiner Auffassung über die Aufgaben des Musiktheoretikers aus übt Ptolemaios Kritik an den Hauptschulen der Musiklehre, und zwar schließt

[1] Vgl. Schäfke, *Musikästhetik*, S. 86–87.
[2] Schönberger, *Studien*, S. 7–8, 23–25.
[3] Ebda. S. 22–23.

sich sein knapper Überblick an die obenerwähnten Ausführungen des Didymos an, dem er laut Porph. 5, 11 ff. vieles entnommen hat[1]. Unter den eigentlichen Theoretikern (gegenüber den wissenschaftlich undiskutablen handwerklichen Praktikern, den *ὀργανικοί*), die er anführt, tadelt er an den Pythagoreern, sie hätten nicht immer die Angabe des Gehörs befolgt, sondern oft für Unterschiede der Schälle Zahlenverhältnisse berechnet, die nicht mit den Phänomenen übereinstimmten, und somit das Kriterium des Logos in Mißkredit gebracht. Die Aristoxeneer verurteilt er, weil sie das Hauptgewicht auf die Sinneswahrnehmungen legten und den Logos nur als Nebensache brauchten, also beiden Kriterien entgegen handelten, und zwar der Vernunft entgegen, weil sie mit den Zahlen nicht die Unterschiede der Schälle, sondern nur die Abstände bezeichneten, der Sinneswahrnehmung entgegen, da sie solche Einteilungen verwendeten, die nicht durch den Gehörseindruck bestätigt werden (2. 5, 24–6, 13). Die Auseinandersetzung mit beiden Schulen ist ein Hauptanliegen des Ptolemaios und durchzieht die technischen Untersuchungen des ganzen Werkes, vor allem die Lehre von den Intervallen (I 5 ff.), Tetrachordeinteilungen (I 12–II 1), Tonarten (II 3–11)[2]. Freilich spielt er den Aristoxeneern viel mehr mit als den Vertretern der mathematischen Musiklehre, die ja naturgemäß seine Ausgangsposition bilden mußte. Wenn Porphyrios auch die Mittelstellung, die Ptolemaios im Kriterienstreit einzunehmen beansprucht, mit den Worten ausdrückt, er fasse den Logos im Sinne der Pythagoreer, die Aisthesis im Sinne der Aristoxeneer auf (28, 29 ff.), so hat er doch mehrmals selbst zugegeben, daß dieser den Pythagoreern zuneigt (z. B. 9, 1; 9, 25)[3]. Gerade an den Punkten, da Ptolemaios direkten Bezug auf die Anschauungen des Aristoxenos nimmt, erweist sich, welche tiefe Verschiedenheit zwischen den beiden Musiktheoretikern hinsichtlich der Auffassung von den Prinzipien ihrer Wissenschaft herrscht.

Die Spannung zwischen den Aristoxeneern und den Pythagoreern klingt im römischen Musikschrifttum, abgesehen von Vitruv, der selbst die Aristoxenos-Partei vertritt, vor allem bei dem sich an Varro anlehnenden Censorinus (De die nat. c. 10 p. 10, 17 ff. Hultsch) nach. Bereits längst vor Boethius hat sich das Schwergewicht vollständig auf die Seite der Richtung der Kanoniker verlagert, wofür die lateinischen Neuplatoniker, die über Musik geschrieben haben, Zeugnis ablegen (Augustin, Favonius Eulogius, Chalcidius, Macrobius). Und weit über das Ende der antiken Kultur hinaus ist die Aktualität der im klassischen Griechenland zuerst aufgeworfenen Frage

---

[1] Siehe Düring, *Ptolemaios* 1934, S. 145.

[2] Zum musikpsychologischen Aspekt der Auseinandersetzung des Ptolemaios mit den Aristoxeneern und Pythagoreern: Handschin, *Toncharakter*, bes. S. 26, 29, 88, 115, 148, 151 ff., 208 ff., 222–223, 232–233, 356. Zur Stellungnahme gegenüber der aristoxenischen Tonartenlehre: Winnington, *Mode*, S. 62 ff., Gombosi, *Tonarten*, S. 99 ff.

[3] Boll, *Studien*, S. 96; Schönberger, *Studien*, S. 25.

nach den Prinzipien der Musiklehre lebendig. Auch als im Mittelalter das historische Bewußtsein von den beiden Richtungen längst entschwunden war, läßt sich deren Signum beispielsweise in den Musikdefinitionen daran erkennen, ob für die Tonkunst im Sinne der „Klangberechnung" (ratio) mathematische Gesetzmäßigkeiten (numerus bzw. proportio) oder im Sinne der „Klangempfindung" (sensus) klangliche Erscheinungen (sonus bzw. modulatio) als bestimmend angesehen werden[1]. Schließlich durchzieht die Fragestellung nach der mathematischen oder nicht-mathematischen Auffassung der Musik die Geschichte ihrer Theorie in den verschiedensten Teilgebieten bis zur Gegenwart, wobei sich deren Vertreter oft namentlich auf die antiken Exponenten berufen haben[2].

Boethius selbst hat Inst.mus. V 1–3 die beiden Eingangskapitel der ptolemäischen Harmonielehre exzerpiert und sich den Standort ihres Verfassers zu eigen gemacht. Überhaupt ist seine Musiktheorie, im Sachlichen außer dem Ptolemaios besonders Nikomachos verpflichtet, gleichfalls weniger vermittelnd als ausgesprochen pythagoreisch orientiert. Als ihre Aufgabe begreift er die Erforschung der Zahlenstruktur des Kosmos, wovon die hörbare Musik nur einen Ausschnitt darstellt, und fordert vom Menschen ein Nachvollziehen der zahlhaften Gesetzmäßigkeit des Seins (vgl. insbesondere die Musikgliederung Inst.mus. I 2). Alle Belange der alltäglichen erfahrungsmäßigen Kunstübung scheinen absichtlich übergangen zu sein; bei der ausschließlichen Anerkennung des spekulativen Musikers und der Verurteilung seines Antipoden, die in Inst.mus. I 34 ähnlich wie bei Augustins De mus. I 5–12 mit platonischen und aristotelischen Argumenten formuliert wird, kann ein überzeugungshaftes Anliegen nicht ignoriert werden: Boethius ruft protreptisch auf zur Pflege der Wissenschaftsgesinnung, die ihm in seiner Zeit zu versinken drohte. In den Quadriviumsschriften, von denen neben der Musiklehre noch eine *Ars arithmetica* erhalten ist, befolgt die in das System des Quadriviums eingefügte Musik den Zweck einer propädeutischen, „vorwissenschaftlichen" Hilfsfunktion der Philosophie. Unter dem Einfluß des Aristoteles wies der Anicier in den späteren Schriften *De Trinitate* und dem Porphyrius-Kommentar der mathematischen Musikbetrachtung eine Mittelstellung als Teil der theoretischen Philosophie neben Physik und Theologie an, sie besitzt also den Charakter einer speziellen Fachwissenschaft[3]. Von allen spätantiken Autoren, die dem Mittelalter das Gei-

---

[1] H. Hüschen, Art. *Ars musica,* MGG I, Sp. 698–699.

[2] So hat, um von den zahlreich sich anbietenden Beispielen nur eines anzuführen, J. Mattheson in seinem Streit gegen L. Euler einer Schrift den Titel *Aristoxeni junioris Phthongologia systematica* gegeben, „also den Namen des Aristoxenus wie ein Banner entfaltet" (Handschin, *Toncharakter,* S. 177).

[3] Vgl. hierzu die Arbeiten von L. Schrade in: Zs. f. Gesch. des Erziehungs- u. Unterrichtswesens XX, 1930, S. 179 ff., und Arch. f. Gesch. der Philosophie XLI, 1932, S. 368 ff.

stesgut der Antike weiterreichten, ist Boethius die Hauptautorität in musikalischen Dingen geworden, aus seinen Händen vornehmlich hat die Folgezeit eine Auffassung empfangen, welche auch die des Platon und des Aristoteles gewesen war: nämlich die Bewertung der mathematischen Harmonik als legitimer Musikwissenschaft.

Zur Frage des Cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert

von

GÜNTHER SCHMIDT

Die Probleme, in welche die Fragen nach dem Cantus firmus (Cf.) führen, sind der musikwissenschaftlichen Forschung nicht neu. Im allgemeinen wird unter Cf. die Verwendung einer entlehnten Melodie, geistlich oder weltlich, als Grundlage einer neuen Komposition verstanden[1]. Die bisherigen Feststellungen über den Cf. lassen sich weitgehend in diese Begriffsbestimmung einordnen. Man fragte nach der Herkunft des Cf., nach seiner Stimmlage, nach seiner konstruktiven Funktion im Bau des musikalischen Satzes[2]. Vor allem die konstruktive Bedeutung des Cf. wurde betont. Auch auf seine symbolische Bedeutung wurde hingewiesen. Tatsächlich entspricht der Cf. in der mehrstimmigen Kunstmusik des zentralen Mittelalters dieser Auffassung[3]. Aber ist mit dieser „kunstmäßigen" (konstruktiven) und allenfalls symbolischen Auffassung der Beziehungen zwischen Cf. und Neukomposition das Wesen des Cf. als musikalischem Gestaltungsfaktor, das eigentliche Cf.-Problem erfaßt – jenes Problem, das zu einer „Problematik" des Cf. führte, die als treibende Kraft hinter seiner Geschichte steht ?

Denn es gibt zu denken, daß z. B. H. Besseler[4] über den Fauxbourdon – um ein auffallendes Beispiel herauszugreifen – sagte: „Mit ihm entstand seit längerer Zeit zum erstenmal wieder im Rahmen der Liturgie eine neue, ausschließlich dem Kultus dienende Form"[5]. Dieser Satz läßt deutlich erkennen,

---

[1] Vgl. H. Husmann, Art. *Cantus firmus,* MGG III, 1952, Sp. 784 ff.

[2] M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music,* London 1951, geht in den Kapiteln Cantus-firmus Treatment und „Caput" über diesen Rahmen im wesentlichen nicht hinaus.

[3] Vgl. R. v. Ficker, *Die Musik des Mittelalters u. ihre Beziehungen zum Geistesleben,* Dtsche. Vjschr. f. Lit. wiss. u. Geistesgesch. III, 1925, S. 501 ff.

[4] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* Leipzig 1950, S. 146.

[5] Der Fauxbourdon ist an sich keine Form, sondern eine Klangtechnik. Auf S. 146 oben sagt Besseler, daß der Fauxbourdon „als technisches Prinzip" benutzt wurde. Die Satzform hing vielmehr davon ab, welcher Art der Cf. war.

daß zwischen Cf. und dem auf ihm beruhenden neuen musikalischen Satz auch ein innerer genetischer Zusammenhang in Frage kommt. Beim Fauxbourdon ist ein direktes Einwirken des Cf. auf den musikalischen Satz offensichtlich; denn durch einen anderen Tatbestand ließe sich wohl kaum die vorzügliche Eignung des Fauxbourdon für die Liturgie und seine nahezu ausnahmslose Beschränkung auf diese erklären [1]. Aufgabe dieser Studie ist es, auf verschiedene Erscheinungen hinzuweisen, die eine unmittelbare Einwirkung des Cf. auf das musikalische Geschehen des auf ihm aufgebauten Satzes erkennen lassen. In dieser Sicht hat der Cf. für das 14. und 15. Jahrhundert eine besondere Bedeutung. Um diese aber voll zu erfassen, muß man sich über den Ursprung und die geschichtliche Entwicklung des Cf. im klaren sein.

Im Mittelalter ist Cantus firmus – bei den Theoretikern vielfach überhaupt nur Cantus genannt – zunächst identisch mit Cantus planus: „Cantus firmus sive planus, praecipue ecclesiasticus cantus" (*Discantus positio vulgaris,* CS 1, 89). In seinem Wesen ist der Cantus planus ein ausschließlich linear-melodisch bestimmter – vermutlich auch rhythmisch gleichmäßiger [2] – Bewegungsablauf [3]. Dieser Charakter ist fast nur dem sog. gregorianischen Choral eigen. Der Cantus planus wird daher vielfach diesem schlechthin gleichgesetzt [4]. Das Entscheidende ist aber, daß dieser für einen mehrstimmigen Satz übernommene Cantus planus, der Cantus firmus, seinen Ausgangspunkt in einem linear-melodischen Bewegungsgeschehen hat. Diese primäre Eigenschaft bleibt dem Cf. in dem durch die *Musica Enchiriadis* überlieferten Parallel-(Quint-Oktav)-Organum erhalten. Die Verdoppelung des Cantus planus, hier erstmals als Cf. eines mehrstimmigen Gebildes, in ausschließlich perfekten Konsonanzen ist nur ein sekundärer Faktor. Das primäre ist der Choral als solcher, der in verschiedenen, aber zueinander vollkommen konsonierenden Lagen gleichzeitig gesungen wird. Cantus firmus und planus sind, auch in ihrer Wirkung, identisch. Das gilt auch für das vermutlich etwas jüngere sog. Quartenorganum. Der Cf. liegt hier bekanntlich in der Oberstimme, was die Zuordnung der Quarte bedingt. Die Lage des Cf. hat also in beiden Typen eine jeweils spezifische Klangbehandlung zur Folge.

Mit dem Einsetzen einer kunstmäßigen Gestaltung innerhalb der frühen Mehrstimmigkeit erfährt der Cf. eine tiefgreifende Umdeutung. Sein melodischer Bewegungsablauf wird zu einem potentiellen Klangträger umgewertet. Der Cf. gilt lediglich als Summation von Einzeltönen, die zur Klangbil-

---

[1] Vgl. Besseler, *Bourdon,* S. 21 u. 145, mit Tabellen.

[2] Husmann, *Cantus firmus,* Sp. 786, hält die gleichmäßige Rhythmisierung für gegeben.

[3] R. v. Ficker, *Die Musik des Mittelalters,* S. 512, und *Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices,* Studien z. Musikwiss. XI, 1924, S. 17 ff., deutet diesen Gedankengang bereits an.

[4] Die englisch schreibenden Theoretiker gebrauchen stets den Terminus „plainsong".

dung nutzbar gemacht werden[1]. Der Cf. verhält sich nunmehr diametral zu seiner ursprünglichen Bestimmung. Dieser Vogang wird treffend in der Theorie durch ihre Beschränkung auf die Konsonanzfolgeregeln charakterisiert. Die Theoretiker interessierte nur die den einzelnen Tönen des Cf. zuzuordnende Klangfolge, nicht jedoch was sich in deren Zwischenräumen abspielte[2].

Der Cf. gilt hier nurmehr als geistig, konstruktiv gedachte Legitimation gegenüber der Liturgie. In dieser Funktion wird der Cf. zur Grund- bzw. Kernstimme und vielfach schlechthin mit dem „Tenor" identifiziert. Die Ursprungsbedeutung als Choral und die Gleichstellung mit „Tenor" kennzeichnet die Polarität des Cf.-Problems.

In der Ars Nova ist der Choral als Cf. in der teilweisen, oft nur bruchstückhaften Andeutung eines Gerippes am stärksten seiner liturgischen Aufgabe entfremdet worden. Eine derartige Haltung war auf die Dauer nicht tragbar; auch hätte sie ein allzu starkes Eindringen wesensfremder Elemente in die Kirchenmusik nicht verhindern können. Die Zerstückelung des Chorals zum isorhythmischen Cf. mußte auch seine vordem noch als konstruktiv gedachte Symbolkraft zerstören. Zum Konflikt mit den Forderungen der Liturgie mußte es kommen. Bereits das 2. Konzil von Lyon 1274, dessen Verordnungen für die Kirchenmusik in den *Liber Sextus* des kanonischen Rechtes (1298 abgeschlossen) aufgenommen wurden, war durch diese Auseinandersetzung gekennzeichnet[3]. Am deutlichsten spiegelt sich die Situation in der bekannten Bulle *Docta sanctorum*[4] des Reformpapstes Johann XXII. aus den Jahren 1324/25; gerade weil sie eine genaue Kenntnis der Stileigentümlichkeiten der Ars Nova verrät. „Adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant", sowie auch andere Formulierungen weisen merklich darauf hin, daß die Zerstörung des Chorals in der kirchlich bestimmten Kunstmusik und eine darauf gerichtete Reform das Hauptanliegen der Bulle war. Eine Stelle wie „Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive sollemnibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra c a n t u m e c c l e s i a s t i c u m s i m p l i c e m proferantur, sic tamen ut ipsius c a n t u s i n t e g r i t a s illibata permaneat", dürfte nicht darauf gerichtet sein, in der Kirchenmusik eine kunstmäßige Gestaltung auszuschalten – wie es den Anschein haben könnte –, sondern auf die Erhaltung des Chorals, dem auch in der mehrstimmigen Bearbei-

---

[1] Einzelheiten dieser Entwicklung müssen bei diesem einleitenden Überblick außer acht gelassen werden.

[2] Vgl. R. v. Ficker, *Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025)*, Kirchenmus. Jb. XXVII, 1932, S. 73 ff.; E. Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jhs.*, Diss. Heidelberg 1953.

[3] Vgl. O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, S. 138 ff.

[4] Veröffentlicht bei F. X. Haberl, *Die römische „schola cantorum" u. die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jhs.*, VfMw III, 1887, S. 210 ff.

tung eine originäre Wirkung nicht versagt bleiben sollte. Die Vorstellungen hierüber in der Bulle dürfen nicht verwundern. Die Stilgrundlagen der Ars Nova und zuvor die der Ars Antiqua[1] waren keineswegs künstlerisches Allgemeingut der abendländischen Musikpflege, sondern sie umfassen ein hochentwickeltes Kunstzentrum, das sich auf ein bestimmtes Gebiet, nämlich die Isle de France und Champagne beschränkt; nicht von ungefähr konzentriert sich auch die Entwicklung des typisch gotischen Kathedralbaues auf dieses Gebiet (Chartres, Paris, Reims, Amiens). Außerhalb dieses Bereiches hat die mehrstimmige liturgische Musikübung kaum mehr als den Status eines stilisierten Organum der Musica Enchiriadis erreicht[2]. Auffallend ist dabei die nur verstreut in allgemeinen liturgischen Handschriften anzutreffende Aufzeichnung[3]. Dieser Umstand bestärkt die Vermutung, daß diese Musikübung vielfach als *Discantus ex improviso* (Anonymus II, CS I, 311) gepflegt wurde[4]. Mit der zunehmenden Breitenwirkung der Ars Nova tritt aber eine merkliche und teils mehr systematische Häufung der Niederschriften von liturgisch, restaurativ wirkenden Sätzen in Erscheinung[5]. Sie ist als Dokumentation eines bewußten neuen liturgischen Strebens gegenüber der Ars Nova aufzufassen; denn diese traditionsgebundenen Sätze, welche das 14. Jahrhundert reichlich überliefert, verleugnen keineswegs eine weitere kunstmäßige Stilisierung, aber die Wahrung der Originalität des Cf. als Choral blieb eindeutig[6]. Für den entwicklungsgeschichtlich erforderlichen Ausgleich dieser Gegensätze vermochte jene Musikpraxis eventuell neue Anregungen zu geben, jedoch im ganzen gesehen konnte er von hier aus nicht erfolgen; denn das Klanggeschehen blieb hier gegenüber dem Choral untergeordnet. Der Ausgleich konnte nur dort stattfinden, wo die Möglichkeit zu einem Gleichmaß von Cf. als choraler Melodie und der klanglichen Ausgestaltung des Satzes geboten war.

In dieser Sicht sind die Zeugnisse des Theoretikers Simon Tunstede von Bedeutung. In seiner *Quatuor Principalia* (1351) charakterisiert er (Cap. XLI, CS IV, 294) den englischen Diskant als *alium modum discantandi:* „In isto enim modo plures super planum cantum discantare apparebunt, cum tamen in rei veritate unus tantum discantabit, a l i i v e r o p l a n u m c a n t u m

[1] Zu den beiden Stilbegriffen vgl. die entsprechenden Art. von H. Besseler in MGG I, 1949–51, Sp. 679 ff. u. 698 ff.

[2] Vgl. A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh.*, Bern 1952, S. 58 ff.

[3] Vgl. ebenda S. 6 ff.

[4] Vgl. J. Handschin, *Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte,* Schweiz. Jb. f. Mw. V, 1931, S. 1 ff. Im 12. u. 13. Jh. wurde in Deutschland das Organum vielfach als französische Singmanier angesehen. Es läßt sich eine direkte Übernahme französischer Diskantsätze urkundlich nachweisen. Überdies ist eine gewisse Parallelität deutscher, spanischer und englischer Quellen festzustellen. Diese Tatsachen, wie auch die franz. Hs. London BM Add. 16 975 u. Egerton 945, ferner die *Scientia artis musicae* (1274) von Elias Salomonis (GS III, 16 ff.) deuten auf ein heute schwer erfaßbares Zentrum einer außerhalb der Pariser Schule stehenden Organumpflege hin.

[5] Vgl. Geering, *Organa,* S. 8 ff.

[6] Vgl. ebenda S. 61.

in diversis concordantibus modulantibus . . .“ Darin hat nun Bukofzer[1] das Hauptargument dafür gesehen, daß im englischen Diskant der Cf. Unterstimme, also Tenor im Sinne der Grundstimme sei und dies das Grundprinzip darstelle[2]. Georgiades[3] wies auf die durch jene Stelle belegte primär-klang-

[1] M. F. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants u. des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen,* Straßburg 1936, S. 20.

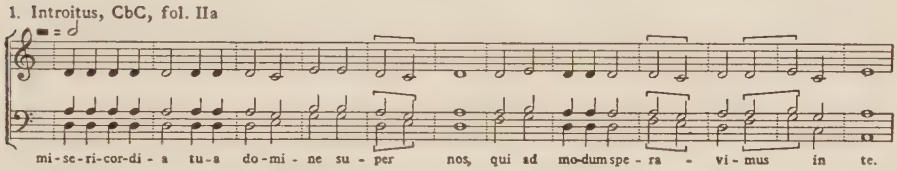
[2] In seinem Art. *Discantus,* MGG III, 1954, Sp. 573, will Bukofzer seine Ansicht allerdings dahingehend korrigieren, daß Tunstede überhaupt nicht den englischen Diskant, sondern „eine archaische Improvisationspraxis, in der ein verziertes Parallelorganum von drei Stimmen mit einer vierten Stimme in Terzen und Sexten verquickt wird“, beschreibe. Wie aber diese Improvisation im einzelnen beschaffen gewesen sein soll, darüber spricht Bukofzer nicht. Es ist nicht recht einzusehen, warum Tunstede als Engländer, wenn er der auf dem Kontinent üblichen Diskanttechnik einen „alium modum discantandi“ gegenüberstellt, nicht den englischen Diskant gemeint haben sollte. „. . . primus incipiet planum cantum in tenore, secundum ponet vocem suam in quinta voce; tertius vero in octava voce; et quartus, si fuerit [also nur eine weitere Möglichkeit!] ponet vocem suam in duodecima voce.“ Es liegt also hier die gleiche Zuweisung eines bestimmten Intervallabstandes zum Tenor an die einzelnen Diskantstimmen vor, wie sie im englischen Diskant bekannt ist. „Is vero qui discantabit, vocem suam minime [!] ponet in concordantia perfecta, sed tantummodo [!] in concordantiis imperfectis, videlicet in tertia, et sexta et in decima . . .“ Bukofzer bezieht hier offensichtlich die Formulierung „Is vero discantabit“ nur auf eine Diskantstimme. Das ist schon deswegen unverständlich, weil nämlich die Aufzählung der imperfekten Konsonanzen analog in entsprechender Reihenfolge zu den anfangs eingeführten Intervallabständen der Diskantstimmen geschieht. Würde Bukofzer recht haben, daß die Terzen und Sexten nur der vierten Stimme vorbehalten blieben, dann wäre auch nicht zu verstehen, warum die Terz und die Dezime genannt werden. Es ist ausgeschlossen, daß die vierte Stimme, welche ausdrücklich mit der Duodezime beginnen soll, die Terz zum Tenor ergreifen könnte. Bukofzer verkennt, daß die Diskanttheorie terminologisch grundsätzlich nur in Cf. („planum cantum in tenore“) und Diskantstimme unterscheidet, nicht jedoch in die verschiedenen Diskantstimmen untereinander. Lediglich deren mögliche Stimmlagen werden in der Nennung des entsprechenden Intervallabstandes angegeben. Dementsprechend berücksichtigen die Erörterungen über die Konsonanzfolgen auch nur die verschiedenen Möglichkeiten der Stimmlage. Im Diskant gibt es keine bestimmte Stimmenanzahl, sondern es sind verschiedene – im allgemeinen 2 bis 4 – möglich. Daß die Theorie nicht auf das Verhältnis der Diskantstimmen untereinander eingeht und daher diese nicht konkret im einzelnen behandelt, liegt in der von ihr gelehrten Technik begründet; denn auf das Konsonanzverhältnis zwischen den Diskantstimmen kam es nicht an, sondern sie mußten lediglich mit dem Tenor – in der Theorie stets mit Cf. gleichgesetzt – konsonieren. Infolgedessen sind die von den Theoretikern gebotenen Notenbeispiele stets nur zweistimmig wiedergegeben. Das bedeutet nun keineswegs, daß der Diskantsatz im Prinzip nur zweistimmig gewesen wäre; denn auch die Beispiele berücksichtigen – analog zu der als möglich aufgezeigten Stimmlage durch Zuweisung eines bestimmten Anfangsintervalls zum Tenor – die jeweiligen Lagenmöglichkeiten in der Realisierung der Konsonanzfolgeregeln. Die Formulierung „Der aber, welcher diskantieren soll . . .“ kann auch in wörtlicher Übersetzung nicht als Beschränkung auf eine einzige Diskantstimme ausgelegt werden. Diese Formulierung ist ebenso unbestimmt gehalten wie die Stimmenanzahl selbst. – Im übrigen hätte Bukofzer damit sich wieder der Ansicht H. Riemanns, *Geschichte der Musiktheorie,* [2]Leipzig 1921, S. 122, angeschlossen, die er zunächst zutreffend widerlegt hatte.

[3] Thr. G. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jhs.,* München 1937, S. 86 ff.

liche Auffassung des englischen Diskantes hin, wobei die Stimmen zum Cf. im Sinne von Verdoppelungen aufzufassen sind. Berücksichtigt man auch Wesen und Bedeutung des Cf., so ergibt sich in Ergänzung der Interpretation von Georgiades, daß die Diskantstimmen ebenfalls als „planus cantus in diversis concordantibus" galten. Diese Auffassung ist wohl das entscheidende Moment. Der Cf. war nicht nur als Klangträger (Tenor) gedacht. In seiner Grundtendenz ist der Cf. im englischen Diskant in seiner Ursprungsbedeutung, wie im alten Parallelorganum, erhalten geblieben. Dagegen bringt die Klangbehandlung ein neues Moment, in dem die überwiegende (tantummodo!) Verwendung imperfekter Klänge gefordert wird. Im englischen Diskant waren dem Cf. daher ganz andere Möglichkeiten geboten als in der auf dem Kontinent entwickelten Praxis.

Das Fragment Cambridge, Gonville and Caius College, Ms. 727/334 (CbC)[1] überliefert auf fol. II a das Bruchstück eines Introitus (Textteile aus 70. und 30. Psalm, letzterer heute noch zu Quinquagesima verwendet; Beisp. 1).

1. Introitus, CbC, fol. IIa



Ein anspruchsloser Satz an sich; er darf als einfaches liturgisches Allgemeingut gewertet werden. Hingegen ist die Systematik der Klanggestaltung hier besonders bemerkenswert. Die Tuba (tonus currens) des Psalmtons ist ausschließlich und stereotyp durch den Quint-Oktavklang gestützt. Sowie aber eine Klausel des Psalmtons, hier Cf., erscheint, werden parallele Terz-Sextfolgen gebildet. Die Melodieklausel geht also mit der Klangklausel konform. Der Klangqualitätswechsel hängt also von den beiden melodischen, oder besser gesagt melischen, Komponenten des Cf., nämlich der Tuba und der Klausel, ab. Es ist aber bezeichnend, daß die melodischen Bewegungszüge der Klauseln mit imperfekten Klängen verknüpft werden. Die dissonante Wertung von Terz und Sexte im Mittelalter lag ja hauptsächlich in deren Bewegungstendenzen begründet: „Praesertim imperfecta concordantia ab instabilitate sua merito denominatur, quae de loco movetur in locum et per se inter nullas certas invenitur proportiones . . ." (Tunstede, CS IV, 290 b)[2]. Folgten mehrere imperfekte Klänge unmittelbar einander und in Parallelbewegung, wurde diese spannungshafte Bewegungstendenz infolge der ver-

---

[1] Vgl. H. Davey, *History of English Music*, [2]London 1921, S. 27 ff. Mit dem Sigel CbC kurz als Quelle erwähnt bei H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, AfMw VII, 1925, S. 220.

[2] Vgl. die ähnliche Charakterisierung bei Marchettus de Padua, GS III, 83.

zögerten Auflösung erhöht; d. h. solange eine melodische Wendung nicht abgeschlossen war, konnte auch der Klangablauf in Fluß gehalten werden. Melodie und Klang ergänzten sich zu einer neuen Gesamtwirkung.

Der Cf. befindet sich im 1. Teil des Introitus in der Mittelstimme. Das deutet eine Trennung vom Klangfundament an. Der 2. Abschnitt bringt einen neuen Cf. (Tedeum) in der Unterstimme (Tenor). Dieser Teil ist entsprechend der hier viel stärker hervortretenden melodischen Bewegungen des neuen Cf. reich an Terz-Sextklängen[1].

Das Fragment CbC gehört zu den ältesten englischen Quellen, die Diskantsätze in ihrer vom Kontinent abweichenden Eigenart überliefern. Bukofzer[2] setzt diese Handschrift in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts an; Davey[3] hingegen um 1350. Die beiden Sanctus auf fol. I, auf die noch zurückzukommen sein wird, zeigen zwar die für das 13. Jahrhundert typische Longa-Brevis-Notierung; der genannte Introitus notiert im 1. Abschnitt aber klar in Breven-Semibreven, was natürlich durch den Cf. aus der Psalmodie bedingt ist. Bestimmte Notationsarten scheinen demnach nur bedingt als Grundlage zu Datierungen geeignet zu sein. Berücksichtigt man die Stilistik aller im Fragment enthaltener Sätze – siehe vor allem Beispiel 3 – so dürfte die Handschrift kaum vor 1300 anzusetzen sein.

In der Handschrift Oxford, Magdalen College, Ms. 267, finden sich weitere Sätze dieser Art: fol. 90', 91 und 92 (Canticum Simeonis). Es fehlen stets die Anfangsabschnitte. Nicht bei allen Stücken ist aber der Grund hierfür in fehlenden Blättern zu suchen, vor allem nicht bei den beiden Cantica (vgl. dazu Beispiel 2), denn in diesen Sätzen beginnt der Cf. mit dem psalmodischen Initium. Die Anfangsabschnitte sind daher vermutlich choraliter vorgetragen worden. Eine derartige Praxis ist nämlich im 14. Jahrhundert häufiger anzutreffen. Man spricht hier im allgemeinen von Lektionen mit mehrstimmigen Zeilenschlüssen, die sich aber auch zu ganzen Abschnitten ausweiten können. Im Zusammenhang mit dem Introitus in CbC ist die 3st. Lektion „Cum natus esset" aus der Handschrift Genf, UB, Cod. lat. 38 b, fol. 37–40', bemerkenswert. Die mehrstimmigen Zeilenschlüsse entsprechen in der klanglichen Behandlung ganz den Klauseln des Introitus[4]. Die Lektion des Evangeliumtextes erfolgt choraliter, jedoch wandert der Cf. von der Unterstimme (Tenor) zur Mittelstimme (Contra) in die Quinte und anschließend zur Oberstimme (Altus) in die Oktave, jeweils entsprechend von Textabschnitt

---

[1] Dieser Abschnitt ist bei Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants*, Beispiel 18, und *Discantus* (MGG), Beispiel 7, veröffentlicht.

[2] Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants*, S. 115.

[3] Davey, *History*, S. 27.

[4] Anfang der Lektion bei Geering, *Organa*, Beispiel 11. Ferner wird auf die ausgeprägte 6–8-Schlußklausel aufmerksam gemacht. Verwandte spätere Deklamationstypen bringt Trient Nr. 111, 167, 169, 1059, 1166.

zu Textabschnitt. Der Schlußabschnitt ist aber insgesamt 3st. durchgeführt. Im Prinzip ist das nur eine Variante zur Praxis in CbC.

Diese „Klangdeklamation" tritt in den italienischen Falsibordoni des späteren 15. Jahrhunderts wieder in den Vordergrund. Diese sind aber kein Ableger des Fauxbourdon, sondern in jenen Klangdeklamationen vorgebildet, mit denen sie außerdem die besondere Bindung an den Psalmvortrag gemeinsam haben. Schon nach den zahlreichen deutschen Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts[1] zu urteilen, handelte es sich um eine kontinuierlich fortlaufende Praxis innerhalb der Liturgie. Das Merkmal des Stereotypen ist die einzige Parallele zum Fauxbourdon und die italienische Bezeichnung Falsobordone scheint davon herzurühren.

Zu diesem Komplex gehört noch die Niederschrift eines Canticum Mariae in dem CbC zeitlich nahestehenden Fragment Cambridge, UB Ms. Kk 1. 6. (CbB)[2], fol. 247–247', das aber schon eine gewisse Sonderstellung erkennen läßt.

2. Canticum Mariae, CbB, fol. 247a,b

qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - - cil - - la su - - e, ec - ce

e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

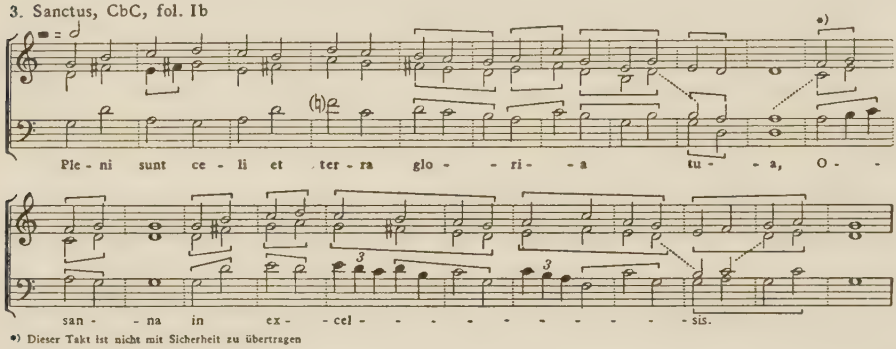
Der Satz wiederholt viermal den Abschnitt, der in Beispiel 2 wiedergegeben ist. Neu ist aber die Ablösung des Quint-Oktavklanges als Stütze der Tuba durch den Terz-Quintklang. Der Cf. befindet sich auch hier in der Mittelstimme. War in Beispiel 1 zwar der Cf. im 1. Abschnitt nicht mehr mit dem Klangfundament identisch, durch den Quint-Oktavklang aber nur relativ schwach abgesetzt, so ist hier der Cf. bewußt durch die Zuordnung der Terz betont und klar vom Tenor getrennt. Dabei fällt auf, daß die parallelen Terz-Sextfolgen verschwinden, auch an jenen Stellen, an denen der Cf. eine melodische Klausel bringt. Dieser Umstand ist ein besonderes Merkmal aller Sätze, die den Cf. in der Mittelstimme bringen und nach den Prinzipien des englischen Diskantes gebaut sind. Die Gründe hierfür sind später noch zu erörtern (s. S. 242). Eine Ausnahme sind lediglich die Schlußklauseln, wie in T. 8, 15

[1] Vgl. Geering, *Organa*, S. 31 ff. u. 74 ff.
[2] Mit dem Sigel CbB kurz erwähnt bei Besseler, *Studien*, S. 220.

und 17, was aber mit deren besonderen Funktion als Abschluß zusammenhängt (s. S. 242).

In der bisherigen Forschung[1] wurde öfters als feste Tatsache betont, daß im englischen Diskant der Cf. prinzipiell in der Unterstimme (Tenor) liege, und man hat dabei den Cf. im Sinne einer Grundstimme, also eines potentiellen Klangträgers, verstanden. Dagegen hatte sich v. Ficker[2] aus Überlegungen über die innere Struktur des englischen Diskantes gewandt. Indessen widerspricht dem auch der Quellenbefund. Die Handschrift CbC überliefert auf fol. Ib das Fragment eines Sanctus mit Benedictus, das eindeutig den Cf. (Grad. Rom IV) in der Oberstimme verwendet.

3. Sanctus, CbC, fol. Ib



•) Dieser Takt ist nicht mit Sicherheit zu übertragen

Bukofzer[3] erwähnte schon diesen Satz und betrachtete ihn als ältesten Beleg für den „Diskantchoral". Diesem erkannte er den englischen Ursprung zu. Indessen ist die Verwendung des Cf. in der Oberstimme vermutlich gar keine spezifisch englische Erfindung. In den älteren Handschriften des 14. Jahrhunderts, Maigrauge, Cod. 4, fol. 146, und Karlsruhe, Cod. St. Peter, perg. 29 a, fol. 37–38, verwenden Kyriesätze den Cf. (Grad. Rom. V) in der Oberstimme. Der Benedicamus-Tropus „Nova laude terra plaude" in der Handschrift Genf, UB, Cod. lat. 30 a, fol. 159' – dem 13. Jahrhundert entstammend – hat den Cf. (1. Vesper) abschnittweise auf Unter- und Oberstimme verteilt. Es darf vielmehr angenommen werden, daß die verschiedenen Möglichkeiten des Cf. bezüglich der Stimmlage ein altes Allgemeingut waren, wie sie sich aus den beiden Grundtypen der Organa der Musica Enchiriadis ergaben[4]. Die äußere Erscheinung des Cf. in einer bestimmten

---

[1] Vgl. Bukofzer, *Discantus* (MGG), Sp. 573 ff.

[2] v. Ficker, *Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdons,* AMl XXIII, 1951, S. 98.

[3] Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants,* S. 115.

[4] Für den Oberstimmen-Cf. gibt es noch weitere Belege im 14. Jh. Geering, *Organa,* S. 44, meint zwar, daß der Oberstimmen-Cf. wohl eher durch die Balladenkomposition als durch das Organum sub voce bedingt gewesen sei. Dem dürfte schon die Quellenlage entgegenstehen, wenn in den Quellen des 13. Jhs. schon ein wandernder Cf. vorkommt. Überdies ist nicht einzusehen, daß die so stark tradi-

Stimmlage dürfte nicht geeignet sein, Schlußfolgerungen für entwicklungsgeschichtliche Vorgänge zu ziehen, solange nicht das gegenseitige Bedingen von Cf. und musikalischem Satz berührt wird. Die jeweilige Lage des Cf. war wohl davon abhängig, unter welchem Aspekt der Cf. dem Satz zugrunde gelegt wurde. Das Sanctus in CbC ist entwicklungsgeschichtlich nicht so sehr wegen der Oberstimmenlage des Cf., sondern viel mehr wegen der dem Cf. zugeordneten Klangfolgen interessant. Unverständlich muß hier Bukofzers[1] Bemerkung bleiben, daß der Satz „jedoch nicht mit Bevorzugung der Terzen-Sextenbegleitung, sondern im gewöhnlichen 3st. Diskantsatz" gestaltet sei. Dieses Sanctus ist trotz einiger schlecht erkennbarer Noten nicht schwer zu übertragen. Aber schon am Manuskript fällt die fast stereotype Quartführung zwischen Ober- und Mittelstimme auf, die ja Terz-Sextfolgen bedingen muß. Der Satz entspricht also der einfachsten Form des englischen Diskantes, wie er aus der Theorie bekannt ist.

Die Beurteilung des Cf. als Fundamentstimme[2] im englischen Diskant erfolgte bisher in der wohl allzu wörtlichen Auslegung der theoretischen Formulierung als Improvisation. Nur aus dieser Sicht konnte Bukofzer zu seiner zitierten Feststellung überhaupt gelangen; denn Cf. in der Oberstimme und englischer Diskant erschienen ihm wohl unvereinbar[3]. Allerdings ist festzuhalten, daß der Tenor allein im englischen Diskant stets Fundamentstimme im Sinne eines Klangträgers ist[4]; d. h. er allein ist für den Klangaufbau maßgeblich. Infolgedessen müssen alle Stimmen mit dem Tenor konsonieren, jedoch nicht untereinander[5]. Die Quartführung zwischen Ober- und Mittelstimme in Beispiel 3 ist daher strukturell ohne Bedeutung, weil diese Stimmen in bezug auf den Tenor entweder Quinten und Oktaven oder Terzen und Sexten ergreifen. Logischerweise muß die Theorie bei einer derartigen Klangtechnik stets von der Unterstimme ausgehen. Der Cf. k a n n mit der Unterstimme identisch sein; aber dies ist nicht das Prinzip. Es bedarf auch wohl

---

tionsverhafteten Organa – zumal diese fast ausschließlich klösterlicher Musikpflege entstammen – nicht aus den eigenen Gegebenheiten geschöpft haben sollten, sondern erst der Anregung durch die weltliche Musik bedürft hätten. Bei der sonstigen Stilistik wäre das ein nicht zu überbrückender Widerspruch. Außerdem widerspricht einer solchen Ansicht die Feststellung von H. Besseler, Art. *Ballade,* MGG I, 1949 bis 1951, Sp. 1122, daß die mehrstimmige Ballade erst nach 1330 (!) langsam an Bedeutung zunahm.

[1] Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants,* S. 115.

[2] Anderer Ansicht war diesbezüglich schon Georgiades, *Diskanttraktate,* S. 94.

[3] Ein weiterer Beweis dafür ist Bukofzers eigenartige Interpretation der englischen Sätze mit Cf. in der Mittelstimme als Gymel mit aufgesetztem Triplum. Vgl. S. 241.

[4] Es ist bezeichnend, daß Robert Mannyng schon 1338 „treble, mene and bordoun" einander gegenüberstellt. Vgl. H. F. Flasdieck, *Franz. Fauxbourdon und frühneuenglisch Faburden,* AMl XXV, 1953, S. 113, § 2.

[5] Vgl. E. Apfel, *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh.,* AfMw XII, 1955, S. 302 ff.

keiner Erörterung, daß bei der lehrhaften Demonstration der Improvisation – diese hält man auch heute noch für die beste Methode zur Beherrschung der Theorie – der Cf. mit dem Tenor identisch sein muß[1]. Der englische Diskant ist auch in der einfachsten Art das Prinzip für die res facta gewesen, ohne daß es noch eines so prominenten Zeugen wie Lyonell Power bedürfte: „This tretis . . . for hem that wil by syngers or makers or techers."[2]

Das Entscheidende ist, daß im englischen Diskant die Möglichkeit gegeben war, den Cf. aus seiner alten, konstruktiven Fundamentfunktion herauszulösen. War der Cf. einmal aus dieser Fessel befreit, so konnte er im musikalischen Satz auch in seiner ursprünglichen Bedeutung als melodisches Geschehen wirksam werden.

Die konstruktiven Grundlagen des englischen Diskantes waren an sich die gleichen wie die der älteren kontinentalen Diskanttraktate, was Bukofzer[3] mit Recht betont hat. Die prinzipielle Unterscheidung der beiden Techniken beruhte vielmehr auf dem in der englischen Praxis systematisch durchgeführten Qualitätswechsel von perfekten und imperfekten Klängen, der eine echte Polarität von „Ruhe- und Spannungsklängen" bewirkte[4]. Die Bewegungstendenz der imperfekten Klänge kam naturgemäß den melodischen Elementen des Cf. zu gute, insbesondere dann, wenn er sich nicht mehr in der Fundamentstimme befand.

Diesen Befund bestätigt das Repertoire der Old-Hall-Handschrift (OH) eindrucksvoll. Von den darin überlieferten 50 Messensätzen, die in diesem Zusammenhang besonders wichtig sind (doch verhält es sich bei den übrigen Stücken ähnlich), bringen nur noch 3 Sätze den Cf. im Tenor (Unterstimme)[5]. Soweit Dreistimmigkeit vorliegt, verwenden 22 Sätze den Cf. in der Mittelstimme. Er entstammt entweder dem Graduale Romanum oder dem Sarum Use. In OH 53, 55, 92, 93 100, 103, 104, 106, 120, 122, 123, 126 a, 127 und 128 ist der Cf. gegenüber Sarum, in OH 121 a gegenüber Grad. Rom. in die Quinte transponiert[6]. Interessant ist hier auch OH 105, Sanctus von Leonell; denn hier erscheint der Cf. nach Grad. Rom. XVIII untransponiert, nach Sarum 10 jedoch eine Terz höher, also jeweils in C. Der Satz selbst steht in F,

---

[1] Diese theoretische Einseitigkeit wird dann im Traktat Ps-Chilston (s. S. 241, Anm. 1) durch die gesonderte Behandlung der Nebenstimmen, wie Countertenor und Counter, beseitigt. Damit ist auch theoretisch der Anschluß an die res facta vollzogen. Der im 3. Teil beschriebene Counter, der streng vom Countertenor zu scheiden ist, als echte Baßstimme berücksichtigt die hier und im folgenden aufgezeigten Verhältnisse der res facta auch theoretisch.

[2] London, BM, Landsdowne 763, Nr. 16, fol. 105'.

[3] Bukofzer, *Discantus* (MGG), Sp. 573.

[4] v. Ficker, *Schöpfungsgeschichte*, S. 101. Diese Interpretation übernimmt Bukofzer, *Discantus* (MGG), Sp. 574.

[5] Vgl. Bukofzer, *Studies*, S. 47/48. Die dortige Zählung wird hier übernommen.

[6] In OH 53, 55, 92, 93, 100, 103, 120, 122 u. 126a ist der Cf. in Sarum mit Grad. Rom. identisch.

so daß der Cf. ebenfalls in bezug auf den Tenor die Quintlage einnimmt. Für das OH zeitlich nahestehende Fragment London, BM, Add. 40011 B (LoF), gelten die gleichen Beobachtungen. Dieses Prinzip der Quinttransposition des Cf. ist natürlich nichts anderes als die klangliche Zuordnung des Cf. zum Tenor (Unterstimme). Damit ist der Tenor, ohne Cf. zu sein, klar als Klangträger definiert. In der Theorie des englischen Diskantes[1] gilt bekanntlich die Lage der Mittelstimme (Mene) als gedachte Transposition in die Quinte zum Cf. (bzw. Tenor). Diesen Kunstgriff hat man auch auf den Bereich der res facta angewandt, um in der freieren, kunstmäßigen Satzgestaltung eine in gewissem Sinn tonale Geschlossenheit der Stimmen zueinander zu gewährleisten. Ramus de Pareia hat dies später als allgemein erforderliches Prinzip umschrieben: „Servet quoque modum in arsi et thesi, hoc est, ab inferiori voce ad altiorem sui ipsius sit modus ordinatus ut tropus" (Beih. IMG II, S. 71). Die Transposition eines Cf. in eine bestimmte Tonlage zum Tenor war in der Diskanttechnik die einfachste und logische Verwirklichung dieses Prinzips.

Bukofzer[2], der den englischen Diskant als res facta mehr verneint als bejaht hat, sah sich durch die auffällige Tatsache, daß jene Sätze mit Cf. in der Mittelstimme grundsätzlich Terz-Sextfolgen vermeiden, veranlaßt, diese nicht als Diskantsätze, sondern als Gymel mit aufgesetztem Triplum zu erklären. Im Rahmen seiner Konzeption galt für ihn als englischer Diskant nur der „Sextakkordstil". Dazu ist zunächst zu bemerken, daß der für den englischen Diskant typische Klangqualitätswechsel auch dann bewirkt wird, wenn anstelle von Terz-Sextfolgen Terz-Quintklänge erscheinen. Unter diesem Aspekt folgen die Sätze mit Cf. in der Mittelstimme ebenso den Prinzipien des englischen Diskantes wie jene, die den Cf. in der Ober- oder Unterstimme (dies jetzt nur noch gelegentlich) bringen und durch den „Sextakkordstil" charakterisiert sind. Auch weist der von Bukofzer gedachte Gymel, bestehend aus Cf. und Tenor, gar nicht dessen Merkmale auf. Gymel[3] bedeutet terminologisch Zwillingsgesang (lat. gemellus). Im Prinzip ist er ein durch die Verdoppelung e i n e r Stimme in Terzen und Sexten, vornehmlich parallel laufend, gewonnener 2st. Satz. Daher ist für ihn die Kadenzierung in den Einklang typisch. Es handelt sich demnach um keine reale Zweistimmigkeit. Die oftmals zu beobachtende Stimmkreuzung erscheint zwar als gewisse Stilisierung, hat jedoch gerade die Kadenzierung in den Einklang zur Voraussetzung. Der Gymel ist entsprechend seiner Bezeichnung eine spezielle, englische Verdoppelungspraxis[4]. Daß bei den englischen Sätzen mit Cf. in der Mittelstimme die

---

[1] London, BM, Landsdowne 763, Nr. 16, fol. 113 (Ps.-Chilston): „The mene beginnyth in a 5te aboue the plainsong in vois and with the plainsong in sighte."

[2] Bukofzer, *Studies*, S. 49 ff. u. 101 ff. *Discantus* (MGG), Sp. 575; Art. Gymel, MGG V, 1956, Sp. 1144. Im Art. *Discantus* erscheint diese These scheinbar eingeschränkt.

[3] Bukofzer, *Gymel* (MGG), Sp. 1139 ff.

[4] Im 15. Jh. bezeichnen die Quellen dann eine Stimme auch als Gymel, wenn diese Stimme in bestimmten Abschnitten innerhalb des Satzes eine eigene Zweistimmig-

aus Cf. und Tenor bestehende Stimmgruppe schon wegen der verschiedenartigen Funktion dieser Stimmen nichts mit einem Gymel gemeinsam haben kann, ist wohl offensichtlich.

Das schon festgestellte gleichsame Vertauschen der Terz-Sextfolgen in Terz-Quintklänge und deren Abwandlung in Terz-Oktav- bzw. Sext-Oktavklänge hat seinen ganz speziellen Grund in der Behandlung des Cf. Über die Bewegungstendenz der imperfekten Konsonanzen wurde bereits gesprochen. Im Terz-Quintklang – dieser ist gegenüber seinen genannten Abwandlungen stark bevorzugt – herrscht die Bewegungstendenz nur einmal vor, nämlich zwischen Mittel- und Unterstimme; denn die Oberstimme konsoniert zur Unterstimme perfekt. Nachdem der Cf. in der Mittelstimme liegt, kommt ihm allein die Bewegungstendenz der Terz zugute. Im Terz-Sextklang hingegen besteht die Bewegungstendenz sozusagen doppelt, nämlich im Terzverhältnis zwischen Mittel- und Unterstimme und im Sextverhältnis zwischen Ober- und Unterstimme. Die Bewegungstendenz greift damit auf alle Stimmen des Satzes über. Aus diesem Grund haben auch alle Sätze, gleichgültig in welcher Stimme sich der Cf. befindet, die bevorzugte Zuordnung von mehreren Terz-Sextfolgen in den Schlußklauseln gemeinsam [1].

Aus dieser Überlegung versteht es sich, daß für die Sätze mit Cf. in der Mittelstimme der sog. „Sextakkordstil" ungeeignet war. Der Cf. wäre sonst vom Klanggeschehen überdeckt worden. Außerdem wäre die Lage des Cf. in der Mittelstimme ohnehin nur noch fiktiv, weil der Cf. im „Sextakkordstil" effektiv als Oktavtransposition in der Oberstimme erscheinen würde: Quintlage des Cf. + Quarte zur Oberstimme = Oktave [2]. Andererseits wird klar, warum ein englischer Satz mit Cf. in der Oberstimme durch den Terz-Sextklang geprägt ist.

Innerhalb der Prinzipien des englischen Diskants haben die verschiedenen Stimmlagen des Cf. eine jeweils spezifische Klangstruktur zur Folge. Diese Verschiedenheit liegt aber in einer gemeinsamen Grundauffassung vom Cf. und seinem gleichgewichtigen Verhältnis zum musikalischen Satz begründet: die Erhaltung der originären melodischen Werte des Chorals.

Die verschiedenen Arten der Cf.-Verwendung sind aber älter als das Repertoire von OH [3]. Es sei z. B. auf die beiden Sätze der Hymne „Gloria laus"

---

keit aufweist. Diese Gymelstimme folgt den gleichen Prinzipien wie den des Gymel im allgemeinen.

[1] In diesem Zusammenhang wird darauf verwiesen, daß die Theorie stets die strenge Auflösung der großen Sexte in die Oktave forderte, also z. B. h–c′ d–c.

[2] Die im Traktat Ps-Chilston (fol. 116 ff.) gegebene Erklärung der Oberstimmenlage des Cf. im Faburden als Oktavtransposition ist also ganz natürlich. Vgl. die Diskussion über den Fauxbourdon in AMl 1951, 1952, 1953, 1954. Ferner Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants,* S. 70 ff., u. Georgiades, *Diskanttraktate,* S. 92 ff.

[3] Die schon von Hughes vertretene Ansicht, daß das Repertoire von OH teilweise in die letzten Jahrzehnte des 14. Jhs. zurückreiche, hat durch B. Trowell,

(Ed. Vat. 176) in Worcester 85 (Cf. mit Quinttransposition in Mittelstimme) und 86 (mit Cf. in Oberstimme) verwiesen [1]. Bemerkenswert ist dazu das dem 14. Jahrhundert angehörende Fragment London, BM, Add. 24199, das auf fol. 90 zwei Sanctus (Sarum 10 und 8) überliefert [2]. Der Cf. ist in beiden Sätzen in die Quinte transponiert und in der Mittelstimme verwendet.

4. Benedictus, London Add. 24199, fol. 90

Be-ne-dic-tus

qui ve-nit in no - mi - ne Do-mi - ni. O-san - na in ex - cel - sis.

(Im 1. System der Handschrift ist die Oberstimme des Sanctus abgeschnitten.)

In seiner Einfachheit mutet dieses Sanctus als eine Parallele zu CbC (Beispiel 3) an. Der klangstrukturelle Unterschied ist deutlich erkennbar. Mit Ausnahme des singulären Terz-Sextklanges in T. 7 – hier selbst nur durchgängig zum vorausgehenden Terz-Quintklang – ist an imperfekten Konsonanzen nur die Terz zwischen Cf. und Tenor anzutreffen. Die Oberstimme, von kolorierten Zwischennoten abgesehen, konsoniert sonst ausschließlich perfekt mit dem Tenor [3]. Wichtig ist dabei, daß die Terz stets zu einem Melodieton des Cf. eingeführt wird. Im Prinzip bereits das gleiche, stellt dieses Sanctus eine Vorstufe zur Technik des Mittelstimmen-Cf. in OH dar. Das zweite Sanctus dieser Handschrift ist etwas umfangreicher und dem entsprechend stilisierter, erreicht aber noch nicht die Stufe von OH.

Angemerkt sei hier noch, daß der Cf. vielfach ganz gleichmäßig in Breven, ohne jede Kolorierung vorgetragen wird, also bewußt in seiner ursprünglich rhythmisch mehr gleichmäßigen Eigenart und besonders dann, wenn die anderen Stimmen stärker bewegt sind, wie z. B. im 2. Sanctus in London, Add. 24 199. Bezieht man dieses Merkmal auf die bereits festgestellte Zuordnung des klanglichen Geschehens zum Cf., dann erklären sich jene Charakteristika

---

A fourteenth-century ceremonial motet and its composer, AMl XXIX, 1957, S. 65 ff., eine beweiskräftige Stütze erfahren.

[1] Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, daß Worcester innerhalb der englischen Musik stilistisch eine gewisse Sonderstellung einnimmt. Zählung nach L. Dittmer, *The Worcester Fragments*, Musicological Studies and Documents II, Rom 1957.

[2] Diese Handschrift erwähnt Bukofzer, MQ XLIV, 1958, S. 5, kurz als neue Quelle.

[3] Interessant ist die Schlußklausel Takt 10, weil hier parallele Terz-Sextfolgen durch die weite Lage des strukturellen Terz-Quintklanges vermieden werden.

der englischen Musik, die Besseler[1] mit „Vollklang" und „Klangstrom" umschrieb.

Es stellt sich aber nun die Frage, ob auf dem Kontinent außerhalb der Ars Nova Bestrebungen, die den aufgezeigten englischen Erscheinungen vergleichbar wären, zu erkennen sind. Unter den Handschriften des Kontinents im 14. Jahrhundert nimmt der Kodex Apt (Kapitelbibliothek 16 bis)[2] eine Sonderstellung ein, allein schon dadurch, daß von den 48 überlieferten Sätzen nur 4 lat. Doppelmotetten außerhalb der Liturgie stehen. Ferner wurde schon darauf hingewiesen, daß die Generation vor Dufay den Cf. als Choral anstelle der bisher üblichen konstruktiv-unmelodischen Zerstückelung in einer neuen, geschlossenen liedhaften Gestalt verwendet[3]. Die ersten Belege für diese Wandlung der Cf.-Auffassung auf dem Kontinent finden sich in der Handschrift Apt, also zu einem Zeitpunkt, in dem das Einströmen englischer Einflüsse – wenigstens nach heutigem Wissen – noch nicht zu verzeichnen ist. Allerdings ist der Cf. grundsätzlich im Tenor, also der Grundstimme, verwendet und bleibt noch in der Funktion des potentiellen Klangträgers verhaftet. Ein charakteristisches Beispiel ist hierfür ein Kyrie in Apt (fol. 1–2)[4], das den Cf. (Grad. Rom. XI) im Tenor bringt. Er wird größtenteils in taktfüllenden Breviswerten vorgetragen. Insoweit liegt eine Parallelerscheinung zur englischen Praxis vor. Betrachtet man aber die Klänge, die dem Cf. zugeteilt werden, dann wird der Unterschied zur englischen Musik offenbar. In überwiegendem Maße ist nämlich dem Bewegungsschritt des Cf. ein perfekter Klang zugeordnet. Das Melodiegeschehen des Cf. ist mit der Klangstruktur nicht verknüpft. Beide Faktoren des Satzes stehen noch für sich. Soweit imperfekte Klänge vorkommen, sind diese vorwiegend als Einzelklang zwischen perfekte Klänge gesetzt. Lediglich in den Schlußbildungen kommt es zu einer Reihung bis zu 4 imperfekten Klängen (Terz-Sext) über fallendem Cf. Die kontinentale Diskanttheorie gestattete etwa seit Anonymus II und dem Compendium Magistri Franconis[5] parallele – meist bis zu 3 oder 4 – Fortschreitungen in gleicher imperfekter Konsonanz, vornehmlich Sexte, über stufenweise fallendem Cantus. Diese Beschränkung lag vor allem darin begründet, daß der Cf. stets als potentieller Klangträger aufgefaßt wurde. Darin stimmt

---

[1] Besseler, *Bourdon*, S. 101, 103 ff.; Tonalharmonik und Vollklang, AMl XXIV, 1952, S. 136 u. 144: „Auch das von mir besprochene langsame Tempo des ‚Stromrhythmus' und die mit ihm verknüpfte ‚kantable Melodik' stammen wohl [!] aus England"; *Das Neue in der Musik des 15. Jhs.*, AMl XXVI, 1954, S. 82 ff.; *Dufay in Rom*, AfMw XV, 1958, S. 18. Die von Besseler stets nur vermutete englische Herkunft ist jetzt offensichtlich.

[2] H. Besseler, Art. *Apt*, MGG I, 1949–51, Sp. 569 ff.; nach Besseler vermutlich zwar erst im 1. Vierteljahr des 15. Jhs. geschrieben, reicht das Repertoire weit ins 14. Jh. zurück.

[3] v. Ficker, *Schöpfungsgeschichte*, S. 95 ff.

[4] A. Gastoué, *Le Manuscript de musique du trésor d'Apt*, Paris 1936, S. 1 ff.

[5] CS I, 311 b, und CS I, 156 b; vgl. Apfel, *Diskant*, S. 43, 50, 62 u. 88 ff.

auch das genannte Kyrie überein. Bekräftigt wird dieser Befund durch die motettische Gestaltung der beiden Oberstimmen. Die noch durchaus traditionelle Klangbehandlung beleuchtet besonders die Hoqetusstelle T. 90–96, weil hier mit einer einzigen Ausnahme (T. 93: Terz) ausschließlich perfekte Konsonanzen ergriffen werden. Das einzig neue Moment an diesem Satz ist, daß der Cf. melodisch-original und für sich geschlossen vorgetragen wird. Der Choral erlangt als Symbol für den Satz wieder seine volle Geltung und damit beginnt er die vorher herrschende bloße Stützfunktion abzustreifen.

Das Kyrie von Chipre in Apt (fol. 4')[1] erscheint zur Frage des Klangqualitätswechsels im Bereich kontinentaler Musikübung bemerkenswert. Der Cf. ist in seiner Vorlage heute nicht zu identifizieren; liegt aber zweifellos im Tenor. Zumindest ist der Tenor als Cantus prius factus anzusehen. Als solcher ist er stellenweise sogar koloriert, was sich aus dem Vergleich mit dem 2. Kyrieteil ergibt (T. 31 ff.). Besonders fällt an diesem Satz die häufige Reihung paralleler imperfekter Klangfolgen (bis zu 3) über stufenweise fallendem Tenor auf, woran andererseits zu erkennen ist, daß der Satz von Tenor aus konzipiert ist. Die perfekten Klänge konzentrieren sich mehr auf die Zieltöne des Tenors, die im 2. Kyrieteil klarer hervortreten. Es ist dem Tenor deutlich anzumerken, daß seine Gestaltung vornehmlich darauf angelegt ist, mit Hilfe von kolorierten Zwischennoten stufenweise fallende Gliederungsabschnitte zu bilden[2], um im Rahmen der Theorie eine größere Ausdehnung imperfekter Klänge auf das gesamte Klanggeschehen zu ermöglichen. Das beweist nebenbei, wie eng die Beziehungen zwischen Theorie und musikalischer Praxis damals waren. Die von der Kurie[3] gerügten Kolorierungen eines Cf. im Tenor bzw. des Tenors überhaupt bekommen insofern einen neuen Sinn, als nämlich dadurch ein gewisser Ausgleich der Klangqualitäten ermöglicht wurde. Chipres Kyrie ist von einem derartigen Streben merklich gezeichnet. Aber durch die Beschränkung auf den stufenweise fallenden Tenor vollzieht sich ein Klangqualitätswechsel nur innerhalb kleinster Abläufe, ja fast in jedem Takt. Dadurch neutralisieren sich im Hinblick auf den klanglichen Gesamtablauf „Spannungs-" und „Ruheklang" in gewissem Sinne gegenseitig. Durch die Konkordanz mit der Handschrift Ivrea (Iv)[4], fol. 36, ist Chipres Kyrie sicher für das 14. Jahrhundert verbürgt. Trotz der aufgezeigten neuen Faktoren ordnet sich dieser Satz in den grundsätzlichen Rahmen kontinentaler Musikpraxis ein.

---

[1] Gastoué, S. 15 ff.

[2] Zur Gliederung eines Cantus in Bewegungsformen vgl. Apfel, *Diskant*, S. 53 ff.

[3] Vgl. Tunstede, CS IV, 295 (Cap. XLIV): „Modus pronuntiandi tenorem secundum artem." Georgiades, *Diskanttraktate*, S. 93, versteht die Bemerkungen Tunstedes als spezielle Sonderheit der englischen Praxis. Einer solchen Beschränkung steht aber die Tenorgestaltung bei Chipre entgegen; es sei denn, die Sonderstellung von Apt hinge mit einem bisher nicht erfaßten englischen Einfluß zusammen.

[4] Vgl. Besseler, *Studien*, S. 185 ff.; G. Reaney, Art. *Ivrea*, MGG VI, 1957, Sp. 1581 ff.

Der Hymnenzyklus in Apt (fol. 14'–16')[1] ist bisher am bekanntesten geworden, besonders als Zeugnis für den „Diskantchoral" auf dem Kontinent im 14. Jahrhundert[2]. Das Erscheinen des Cf. in der Oberstimme bei 9 von insgesamt 10 überlieferten Sätzen ist in der Tat bemerkenswert. Aber entscheidend ist vielmehr, daß der Cf. in der Oberstimme strukturell dem Tenor in seiner bisherigen Funktion als Klangträger gegenübersteht. Die Hymne „Veni creator spiritus" beweist dies offensichtlich; denn die zahlreichen Quarten-Parallelen – in T. 2–4 sind es 5, die unmittelbar aufeinander folgen! – zwischen Cf. und Contra (Mittelstimme) sind nur dann bedeutungslos, wenn die Verantwortlichkeit für die Klangbildung allein dem Tenor obliegt, d. h. wenn nur das Konsonanzverhältnis zum Tenor maßgeblich ist. So gesehen ergeben sich Quint-Oktav- bzw. Terz-Sextklänge; die Quarten-Parallelen sind nur scheinbar solche. Äußerlich wäre damit die gleiche Trennung von Cf. und Fundament eingetreten, wie sie für England oben behandelt wurde. Indessen bleibt ein grundsätzlicher Unterschied demgegenüber bestehen. Auf dem Kontinent kommt dem Cf. als Melodie keine funktionelle Bedeutung für das Klanggeschehen zu. Die melodischen Bewegungsformen des Cf. nehmen auf die Klangbehandlung keinen Einfluß. Diese richtet sich ausschließlich nach den Gegebenheiten des Tenors. Dementsprechend kommt den imperfekten Klängen – vielfach einzeln zwischen perfekte gesetzt – mehr untergeordnete Bedeutung zu. In der Hymne „Sanctorum meritis" folgen zwar einander unmittelbar mehrere (bis zu 5) imperfekte Klänge, jedoch von verschiedener Spezies, teilweise auch nur mit Hilfe von Stimmkreuzungen. Die imperfekten Bewegungsspannungen wechseln zwischen den Stimmen, so daß ihr Erscheinen vom Cf. unabhängig ist. Infolgedessen kennt die kontinentale Musik auch keine spezifische Klangbehandlung bei den verschiedenen Stimmlagen des Cf. Die Prinzipien sind in der Hymne „Christe redemptor", welche den Cf. im Contra (Mittelstimme) bringt, in der Klangstruktur völlig die gleichen wie bei den übrigen, die den Cf. als Oberstimme haben[3].

---

[1] Gastoué, S. 56–64.

[2] H. Bessler, *Von Dufay bis Josquin,* ZfMw XI, 1928, S. 4 ff., und die darauf fußende Literatur.

[3] Der Cf. ist auch in dieser Hymne zur Verwendung als Mittelstimme in die Quinte transponiert. Er ist auch als Beleg für die Existenz einer kontinentalen Diskantkolorierung im 14. Jh. angeführt worden (s. S. 246, Anm. 2). Das wäre zunächst nur dann zutreffend, wenn man entsprechend der Diskanttheorie die Diskantstimme(n) nicht mit einer bestimmten Stimmlage identifizieren würde. Merkwürdig bleibt aber ohnehin die Tatsache, daß eine Kolorierung des Chorals, die aber nicht dessen Struktur verändert, innerhalb des gesamten Hymnenzyklus von Apt nur bei jenem Mittelstimmen-Cf. vorliegt. Deswegen scheint das Verfahren vielmehr darin begründet zu sein, daß der Cf. in der Mittellage herausgehoben werden soll; denn würde er unkoloriert vorgetragen, dann würde bei der gegebenen Klangstruktur der Cf. zu einer „auditativen" Wirkung gar nicht gelangen. Darauf kam es aber an; denn sonst hätte der Cf. nur rein konstruktive Bedeutung. Bei der Oberstimmenlage des Cf. – diese wird in Apt streng eingehalten! – schwebt dieser naturgemäß über den

Das Repertoire der Handschrift Apt und seine Stilistik nimmt gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen der typischen Ars Nova und der traditionsverhafteten liturgischen Musikübung ein. Festzuhalten ist, daß sich in den Konstruktionsprinzipien im Hinblick auf den Bau der Klänge England und der Kontinent nicht unterscheiden. Diese Übereinstimmung in den rein technischen Voraussetzungen ist für das 15. Jahrhundert wichtig. Die Cf.-Technik dagegen ist in beiden Kulturkreisen grundverschieden. Während auf dem Kontinent in dieser Beziehung kein entscheidender Wandel eintritt, vollzieht sich in England durch das Streben, Melodie (des Cf.) und Klang zu einer einheitlichen Komponente zu verschmelzen, ein für die Folgezeit entwicklungsgeschichtlich fundamentaler Schritt.

Außerhalb der liturgisch gebundenen Musik hat sich jedoch auf dem Kontinent ein neuer, von der bisherigen Diskanttechnik strukturell verschiedener Satztypus entwickelt. Apfel[1] nannte ihn „freien Diskantsatz". Diskant und Tenor bilden dabei ein Grundgerüst für den musikalischen Satz. Zwischen diesen Gerüststimmen sind jedoch konstruktive Dissonanzen nicht erlaubt. Ein Contratenor füllt diesen Kernsatz klanglich aus, ist aber von diesem weitgehend abhängig. Diese Abhängigkeit des Contratenors demonstriert musterhaft die Chanson „Helas, ma dame par amours" von Dufay[2] an jener seltsamen Wendung, in der der Contra mit Diskant und Tenor den, im klanglichen Gesamtablauf für uns heute unlogischen, h-moll-Dreiklang

---

Stimmen und bedurfte keiner besonderen Absetzung, auch nicht innerhalb der üblichen Klangtechnik. Die Kolorierung des Cf. in der Mittelstimme verfolgte etwa den gleichen Zweck, der in der englischen Praxis eine spezifische Klangzuordnung zum Cf. bedingte. In der Verschiedenheit des jeweiligen Verfahrens könnte nicht besser der grundlegende Unterschied in der Cf.-Technik zwischen Kontinent und England demonstriert werden. Der Terminus „Diskantkolorierung" wurde zuerst von R. v. Ficker, *Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen,* Studien z. Mw. VII, 1920, S. 1 ff., eingeführt, und zwar als Begriffsbestimmung einer speziellen, konstruktiven Technik englischer Herkunft. „Diskantkolorierung" im v. Fickerschen Sinne bedeutet, daß aus einer Cf.-Vorlage eine völlig neue Einzelstimme, die in ihrem Wesen mit der Vorlage nichts mehr gemein hat, gewonnen und in dieser Form dann als Ober-(Diskant)stimme des musikalischen Satzes verwendet wird. Es handelt sich hier um ein geistig konstruktives, ja beinahe abstraktes Verfahren, eine besondere Art eines Cf.-Prinzipes. Die Apter Erscheinung hat damit aber nichts gemein; denn der Choral wurde nicht strukturell verändert, sondern er sollte im Gegenteil durch die – leichte – Kolorierung innerhalb des Klanggeschehens betont werden. Nachdem im allgemeinen Sprachgebrauch, besonders für das 15. Jh., Diskant vielfach mit Oberstimme gleichgesetzt wird, wäre es wohl angebracht, den Terminus Diskantkolorierung nur für jene Erscheinungen zu verwenden, die seine Prägung veranlaßt haben; hingegen sollte man im andern Falle, wie bei Apt, lediglich von einer „Choralkolorierung" sprechen, damit eine klare Scheidung zwischen den verschiedenartigen Vorgängen gewährleistet ist.

[1] Vgl. Apfel, *Diskant,* S. 156 ff.: „Der vielstimmige Diskant auf der Grundlage des freien zweistimmigen Diskants (Kontrapunkts)"; ferner *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh.,* AfMw XII, 1955, S. 302 ff.

[2] Vgl. Besseler, *Bourdon,* S. 40 ff. Dort wird allerdings eine funktionsharmonische Analyse vorgenommen.

bildet[1]. Nach den Regeln der Theorie[2] konnte der Contra, wenn die Gerüststimmen eine große Terz bildeten, nur die kleine Terz oder die Oktave unter dem Tenor ergreifen. Sollte der Contra nicht gar zu sehr springen, blieb ihm keine andere Wahl als eben das h.

Der Terminus „freier Diskantsatz" deutet die freieren Gestaltungsmöglichkeiten der Diskantstimme – hier gleichbedeutend mit Oberstimme – an. Besseler[3] hingegen nennt diesen Typus unter Hinweis auf Jacobus von Lüttich „Kantilenensatz", womit auch dessen Vorzugsstellung für die weltliche Musik unterstrichen wird. Dementsprechend ist dem Kantilenensatz auch ein Cf. fremd. Die Melodie, durch ihre rhythmische Differenzierung schon besonders hervorgehoben, ist ein geschlossener Komplex für sich. Der Tenor ist in diesem Satztypus auch kein Klangträger; denn auf ihm werden keine einzelwertigen Klänge errichtet. Der Tenor stützt die Melodie im Diskant nur in mehr linearem Sinne klanglich ab; d. h. zu den Melodieabschnitten werden gewisse entsprechende Klangräume abgesteckt, deren Zieltöne sich zu Klauselbildungen treffen. Die Verbindung von Melodie und Klang ist nur lose; beide Komponenten bleiben innerhalb des Satzes gewissermaßen heterogen. Die rein vertikal-klanglichen Erscheinungen sind mehr sekundärer Art[4]. Diese Auffassung lassen die mehr am Anfang dieser Entwicklung stehenden Sätze des 14. Jahrhunderts, vor allem soweit zweistimmig, deutlich erkennen[5]. Das Prinzip änderte sich im wesentlichen nicht, als dann durch Hinzufügung eines Contratenors zusätzlich klangfüllendere Wirkungen erzielt wurden. Der Kantilenensatz, den England n i c h t kennt, ist ein typisches Ergebnis des musikalischen Denkens auf dem Kontinent. In der an den Cf. gebundenen Diskanttechnik stehen die rein klanglichen Erfordernisse im Vordergrund; im Kantilenensatz hingegen dominiert das melodische Element. Einer der beiden musikalischen Hauptfaktoren blieb das primäre. Damit erklärt sich auch, warum der Musik des Kontinents jenes Charakteristikum, das Besseler „Vollklang" nannte[6], abging.

---

[1] In Besselers Übertragung (S. 41) T. 27.

[2] Vgl. z. B. die Contratenorregeln bei Anonymus XI b, CS III, 466.

[3] Besseler, *Bourdon*, S. 29. Den Terminus *cantilena* verwendet auch Tunstede, CS IV, 295, in der Gegenüberstellung zu Motette und Rondellus. Der Begriff Kantilenensatz ist wohl zur genaueren Scheidung vorzuziehen; denn der bisherige Diskantsatzbegriff umschrieb eine konstruktiv einheitliche Technik, die eng mit dem Cf. zusammenhängt. Wenn sich auch der Kantilenensatz aus der Diskanttechnik herausentwickelt hat, so bedeutet er strukturell etwas Neues.

[4] Das beweist vor allem jene besprochene Stelle bei Dufay. Besseler mußte sich auch aus den gleichen Gründen mit der sog. „Terzfreiheit" behelfen.

[5] Vgl. die Beispiele bei A. v. Königslöw, *Die ital. Madriagalisten des Trecento*, Würzburg 1940; ferner die Beispiele Nr. 11, 15, 20, 32, 39, 46 u. I in E. Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich u. Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Straßburg 1936.

[6] Vgl. S. 244, Anm. 1. Der Begriff „Vollklang" ist aber zur Erfassung der hier dargelegten englischen Cf.-Technik wenig geeignet. In Besseler, *Tonalharmonik* . . .,

Der Fauxbourdon gilt als ein besonderes Kennzeichen für das Zusammentreffen englischer und kontinentaler Musik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Unabhängig von dem Für und Wider der in der Forschung bekannt gewordenen Ansichten von Besseler und v. Ficker [1], kann doch gesagt werden, daß der Fauxbourdon noch ein typisch kontinentales Denken verrät. In der im englischen Diskant entwickelten Cf.-Technik ging es um ein Gleichmaß von Cf.-Melodie und Klanggeschehen des Satzes. Gerade dieses Gleichmaß bleibt dem Fauxbourdon versagt. Im Fauxbourdon dominiert die Cf.-Melodie in der Oberstimme und diktiert von hier aus das Klanggeschehen. Liturgisch gesehen war dies zweifellos ein Vorzug, bedingte aber den bekannten Schematismus. Der Fauxbourdon ist also auch keine Dokumentation für eine funktionelle Trennung von Cf. und Klangfundament. Der Tenor war nur scheinbar ein solcher; denn während er bisher in allen Satztypen maßgeblich für die Klanggestaltung verantwortlich bzw. an ihr beteiligt war, mußte er sich im Fauxbourdon weitgehend dem Cf. in der Oberstimme unterwerfen. Besseler ist zuzustimmen, wenn er meint, daß sich der Name Fauxbourdon nicht auf den Cf. und seine Lage, sondern auf das Fehlen des Harmoniefundamentes beziehe [2]; allerdings darf dabei „Harmonie-" oder besser gesagt „Klangfundament" nur im Sinne der theoretisch definierten Funktion des Tenors verstanden werden. In diesem Sinne bedeuten die in den Handschriften anzutreffenden Vermerke [3] „tenor au faux bourdon" und „tenor a faux bourdon" das gleiche; es ist aber charakteristisch, daß der Tenor eigens genannt ist. Im Fauxbourdon sind also die Strukturverhältnisse gegen vorher genau umgekehrt, ob man ihn nun auf die althergebrachte Diskanttechnik oder den Kantilenensatz bezieht. Das Dominieren der Cf.-Melodie ließe mehr an den Kantilenensatz denken.

Für die weitere Entwicklung ging es aber gar nicht um die Nutzbarmachung des englischen „Sextakkordstiles" im allgemeinen, sondern um den Ausgleich von melodischem und klanglichem Faktor. Deswegen war dem Fauxbourdon nur eine relativ kurze Lebensdauer beschieden, wie ihm auch der Zugang zur eigentlichen Kunstmusik versagt blieb. Nehmen aber Melodie und die auf sie treffenden Klänge aufeinander Bezug und bewirken sie eine neue einheitliche Komponente, dann beginnt damit auch ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Harmonie. Einen entscheidenden Anstoß dazu gab zweifellos

---

S. 136, Anm. 9, heißt es ja auch, daß die technische Grundlage noch der Untersuchung bedürfe.

[1] Vgl. S. 242, Anm. 2.

[2] Besseler, *Bourdon,* S. 99 ff. Dort gesteht Besseler zu, daß wenn man unter Fauxbourdon nicht den Kontratenor, wie er es möchte, sondern den Tenor verstehen will, ebenfalls die gleichen Verhältnisse vorliegen. Im Prinzip hatte dies schon Handschin, AMl XV, 1943, S. 14, angedeutet. Vgl. ferner S. 239, Anm. 2. Strukturell ist der Fauxbourdon jedoch ein ganzes Satzgebilde.

[3] Besseler, *Bourdon,* S. 23.

die in England entwickelte Cf.-Technik. In diesem Sinne wäre Tinctoris Bemerkung „novae artis fons et origo apud Anglicos" zu verstehen[1].

---

[1] CS IV, 154 b. – Lehrreich für die Wandlung der Cf.-Technik auf dem Kontinent sind die Hymnen DUFAYS. „Audivi benigne conditor" und „Christe redemptor" bringen den Cf., in die Quinte transponiert, im Contra (Mittelstimme). Terz-Sextfolgen sind grundsätzlich zugunsten anderer imperfekter Klänge gemieden; Ausnahmen bilden selbstverständlich die 6–8-Klauseln und solche Terz-Sextklänge, die durchgängig – meist infolge Kolorierung – entstehen. Die Gründe sind die gleichen, wie auf S. 242 dargelegt. Dagegen tritt in den Hymnen mit Cf. im Superius die Terz-Sextstruktur in den Vordergrund. Der Hymnenzyklus entspricht der vorgebildeten englischen Praxis. Vgl. die Ausgabe von R. GERBER, Chorwerk Heft 49, Wolfenbüttel 1937.

Die Zukunft dürfte weniger dem überwiegend Cf.-losen Kantilenensatz als vielmehr dem englischen Diskant mit der darin neu entwickelten Cf.-Technik gehört haben; denn die funktionelle Trennung von Cf. und dem Klangfundament hat die Möglichkeit zu Stimmgruppierungen und damit neue satztechnische Ansätze geboten. Bestand die Stimmgruppe aus Cf. in der Oberstimme und der Fundamentstimme, dann glich dieser Typus äußerlich dem Kantilenensatz, hatte aber diesem gegenüber den Vorteil, in der Fundamentstimme eine echte strukturelle Baßfunktion und vor allem in der Klangbehandlung der übrigen, also Nebenstimmen freiere Möglichkeiten zu bieten. Darin dürfte eine Grundlage des von APFEL aufgezeigten sog. „klanglich-freien" Diskantsatzes, dessen Entwicklungsgeschichte noch nicht erforscht ist, zu sehen sein. Vgl. E. APFEL, AfMw XII, 1955, S. 306 ff.

Der Bamberger Hofkaplan Udalricus Burchardi, ein humanistischer Musiklehrer

von

HEINRICH GRIMM

Im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* von 1950[1] und danach in MGG und in der *Neuen Deutschen Biographie*[2] hat Heinrich Hüschen von einem aus dem oberfränkischen Städtchen Waischenfeld stammenden „Humanisten Ulrich Burchard (!), einem während der ersten drei Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts dem an der Universität Leipzig bestehenden Theoretikerkreis angehörenden Musikgelehrten", berichtet, über den „sich auf Grund der bisher erschlossenen Quellen keine genauen Lebensdaten (abgesehen von Angaben über seinen Leipziger Studienverlauf) ermitteln lassen". Hüschen bedauert, daß mit den Leipziger Angaben „die historisch gesicherten Nachrichten über dessen Persönlichkeit erschöpft" seien und behandelt dann als einzige ihm bekannt gewordene Schrift dieses Waischenfelder Humanisten dessen 1514 bei Melchior Lotther zu Leipzig erstmalig aufgelegten *Hortulus Musices,* der „verdient, dem Dunkel der Vergessenheit entrissen zu werden"[3].

Obwohl Hüschen nach seiner eigenen Angabe dieser Musiktraktat in einem Originalstück vorlag, verkannte er dabei den Namen seines sich nicht „Burchardus", sondern auf dem Titelblatt und zu Beginn der das Büchlein mit April 1514 datierenden Praefatio „Burchardi" nennenden Verfassers[4] und verstellte sich damit den Weg zu dessen Identifizierung mit dem längst bekannten und vorzüglich durch seinen Leipziger und Bamberger Verkehrskreis literarisch recht beachtlichen Ulrich Burchardi, dem Hofkaplan des Bamberger Fürstbischofs Georg III., Schenk von Limpurg (Februar 1505

---

[1] Jg. XXXIV, S. 101–105.

[2] MGG II, Sp. 469–471; NDB III, S. 32.

[3] Das Schriftchen findet sich bereits bei G. W. Panzer, *Annales typographici* (Vol. I–XI, Norinbergae 1795–1805), Bd. VII, S. 206, aufgeführt. Ich benutzte das 13 bedruckte Bll. zählende, im Titel Rot- und Schwarzdruck aufweisende Exemplar der Staatsbibl. München.

[4] Bl. Aij: „Udalricus Burchardi ex weyschenfelth Liberalium Disciplinarum ac philosophie magister . . ."

bis 31. Mai 1522), dieses entschiedenen Freundes der Wissenschaften und Künste, so auch der Musik[1]. Hüschens unbekannter Burchard ist kein anderer als Ulrich Burchardi, der Leipziger Schüler des Joh. Rhagius Aesticampian, der jüngere Freund Veit Werlers und der Bekannte Ulrichs von Hutten in Leipzig. Burchardi trat etwa um die gleiche Zeit wie Veit Werler[2] 1516 in den fürstbischöflichen Dienst zu Bamberg und wirkte dort unter dem aus der ritterlichen Welt des Turnierbodens erwachsenen Hofmeister Johann von Schwarzenberg, dem „Liebhaber der Gerechtigkeit" und Förderer des „gemeinen nutz", bis zu dessen endgültigem Abgang vom Bamberger Hofe im Jahre 1524. Nach Georgs III. Tod war Burchardi von dem bischöflichen Nachfolger Weigand von Redwitz (Juni 1522 bis Mai 1556) als Hofkaplan bis Februar 1527 beibehalten worden, zu welchem Zeitpunkte er sich wieder nach Leipzig in die akademische Lehrtätigkeit zurückfand.

Mit seiner fast elfjährigen Amtsausübung als Hofkaplan in Bamberg füllte sich ungefähr die Zeitspanne aus zwischen dem 17. April 1515, an welchem Tage in Leipzig „ad legendum cursum in sacra theologia venerabilis dominus Udalricus Borkardi de Weischenfeldt presentatus", und dem Tage seines Erwerbs des Sententiarius am 23. März 1527 zu Leipzig. Hüschens Angabe, daß Burchardi 1515 als „Magister theologiae" lehrte (MGG), ist demnach unrichtig. Ebenso irrig ist, daß er „1531 als Baccalaureus theologiae (Dr. theol.) nachgewiesen" (!) sei. Richtig ist dagegen, daß der Sententiarius von 1527 sich am 10. Oktober 1531 den theologischen Lizentiatengrad erwarb, wie insgesamt die von Hüschen zitierten Leipziger Matrikel- und Promotionspublikationen (Erler, Brieger) ausweisen. Über das weitere Schicksal Burchardis nach 1531 ließ sich nichts Sicheres ermitteln, jedoch kann bis zu diesem Jahre sein farbenreicher Lebenslauf dank der ausführlichen Mitteilungen zu seiner Person von Karl Schottenloher[3] und auf Grund meiner eigenen For-

---

[1] Siehe hierzu den kunst- und kulturgeschichtlichen Beitrag von F. F. Leitschuh: *Georg III. Schenk von Limpurg, der Bischof von Bamberg in Goethes „Götz von Berlichingen"* (Bamberg 1888), der mit seinen archivalischen Belegen ein nach wie vor gültiges Gesamtbild vom Hofe Schenks von Limpurg gab. Daß bei der Schilderung des Bischofshofes „Goethe in unvollkommener Kenntnis der Geschichte befangen war", hatte schon vordem H. Grimm (*Goethe*, Berlin 1877, S. 131) festgestellt.

[2] Der mit der Geschichte des Plautustextes unzertrennlich verknüpfte humanistische Philologe Veit Werler aus Sulzbach in U.-F., Leipziger Magister von 1507 und Würzburger Kleriker, ein Schüler Hermanns von dem Busche und Aesticampians, 1511–1515 Magister legens an der Leipziger Hochschule, wurde von Bischof Schenk zum Hofmeister und Reisebegleiter seines Neffen Karl berufen, mit dem er zur Universität Ingolstadt, dann mit Unterbrechung nach Mantua, Pavia, Venedig und Wien ging, wo sie vom Tode des Bischofs hörten. Seit Herbst 1522 war Werler, der auch Hutten von Leipzig her kannte und hochschätzte, Stiftsherr zu Wiesensteig. Vgl. über ihn Fr. Ritschl, *Kleine philolog. Schriften*, Bd. III, Leipzig 1877, S. 78 f., Bd. V, ebda. 1879, S. 40 f.

[3] K. Schottenloher, *Die Buchdruckertätigkeit Georg Erlingers in Bamberg von 1521 bis 1541 (1543)*, Heft 21 der Sammlung bibliothekswissenschaftl. Arbeiten (1907), S. 35 f., 118. Schottenloher beschäftigte sich mit Burchardi, weil dessen

schungsergebnisse nahezu geschlossen verfolgt werden – es fehlt ein Hinweis darauf, wann und wo er Priester wurde; er war wohl Kleriker der Bamberger Diözese.

Burchardi wurde etwa 1484 zu Waischenfeld geboren, dem Geburtsort von Friedrich Grawe (geb. 1480), dem sich dann Nausea nennenden Wiener Hofprediger und Bischof (gest. 1552), einer religiös-asketischen Gestalt und einem freimütigen Vermittlungstheologen großen Formats. Burchardi bezog im Wintersemester 1500 die Universität Leipzig – nach Besuch der Bamberger Domschule, die bereits in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts ganz unter Einfluß des von 1500 bis 1514 als Domscholaster wirkenden Humanisten Lienhard von Egloffstein stand, eines gute auswärtige Lehrer heranziehenden, entschiedenen Anhängers der „literatura et bonae artes“ [1]. Im Sommer 1507 wurde er Leipziger Baccalar, im Winter 1511 Magister; von 1513 bis März 1515 wirkte er als Magister legens der Artistenfakultät, um dann in die theologische überzutreten. Spätestens als junger Magister fand Burchardi Anschluß an die meist von fränkischen Studenten und Dozenten in Leipzig vorangetragene humanistische Richtung, die an der Universität starke Förderung durch den Landesherrn erfuhr, den Albertiner Herzog Georg den Bärtigen, einen von tiefem sittlichen Ernst erfüllten Freund der Observanten und Erasmianer und fortschrittlichen Reformer [2], und durch dessen „rechte Hand“, Hieronymus Emser. Johannes Rhagius Aesticampianus las seit 1508, beginnend mit Briefen des heiligen Hieronymus, bis Sommer 1511 in der Pleissestadt und hatte einen großen Hörerkreis, darunter viele jüngere Dozenten. Sein Sektator Ulrich von Hutten fand Sommer 1508 und Wintersemester 1508/09 mit Humanoria-Vorlesungen ebenfalls reichen Beifall. Ihm sollte Burchardi im August 1517, Ende 1518 und um Ostern 1520 am Bamberger Hofe wiederbegegnen, wo Hutten als Freund der humanistisch ausgerichteten Brüder Fuchs, des Domdechanten Andreas und des Domherrn Jacob von Fuchs, weilte und 1517 auch die Domliberei als „Handschriftenjäger“ durchstöberte. — Der bereits genannte Universitätsrepetent und Privatdozent Veit Werler, ein Gregor Aubanus, der Forchheimer Georg Helt und der Kitzinger Caspar Meister waren in Leipzig fördernde Kräfte für Burchardi, dem seine christlich-humanistischen Studien für sein

---

Gespräch vom christlichen Glauben Anfang 1527 von Erlinger gedruckt worden war.

[1] Chr. Beck, *Der Bamberger Frühhumanist Leonhard von Egloffstein aus seinen Schriften,* Beitr. zur bayer. Kirchengeschichte, XXIX (1923), S. 13 ff., erschöpft die vorhandenen Materialien nicht.

[2] Dem bisher nur allzusehr als Ablehner Luthers gesehenen, ganz im Ethischen wurzelnden Herzog Georg, der „Luther nicht nur eine Negation, sondern ein eigenes Positives entgegenzustellen hatte, eine eigene Reform“, wurde mit der Abhandlung von O. Vossler, *Herzog Georg der Bärtige und seine Ablehnung Luthers* (Histor. Zeitschr. 184, 1957, S. 272 ff., eine beachtliche Rechtfertigung zuteil.

angestrebtes Hauptfach Theologie nur dienlich sein konnten. Die Grundlagen der Musica hatte ihm die Bamberger Domschule mitgegeben. Es war allgemein das aus der Beschäftigung mit der antiken Rhetorik und aus der methodischen Erwägung, über die Musik in die scholastische Universität eindringen zu können, resultierende Bestreben der Humanisten, den Universitätsunterricht in ihrem Lieblingsfach Musik über „das Muris hören" hinaus neu zu gestalten. Solchem Zweck in der Hauptsache dienten die auf die akademischen Hörer zugeschnittenen Traktate, mit denen die Universitäten Basel und Köln (Keinspeck, Prasperger, Wollick, Cochlaeus u. a.) vorangingen. Der seinem Inhalt nach von Hüschen zur Genüge behandelte *Hortulus musices* des Jahres 1514 lag zeitlich vor den Leipziger Traktaten Koswicks (1516), Ornitoparchs (1517) und Georg Rhaws (1518). Als Ornitoparch und Rhaw in Leipzig auftauchten (1516, 1518), weilte Burchardi bereits in Bamberg. Doch dürften ihm bei der Abfassung seines *Hortulus* die Anfang Januar 1513 an der Universität Frankfurt an der Oder zu gleichem Zwecke von Johannes Volckmar herausgebrachten, 24 Blatt zählenden *Collectanea quedam musice discipline utilia que necessaria in unum redacta diligenterque castigata* vorgelegen haben[1], die auch von dem in Frankfurt studierenden Mich. Koswick benutzt wurden. Johanns von Schwarzenberg Sohn, Paul von Schwarzenberg, Bamberger Domherr, der als „jurium et bonarum literarum doctus" galt (gest. 1535), studierte in jenen Jahren gleichfalls in Leipzig, wo er 1514 Freundschaft mit Eoban Hesse schloß, und pflegte enge Verbindungen mit seinen humanistischen Landsleuten. Vielleicht war unter anderen auch er es, der über seinen Vater Hofmeister den aus dem Bistum stammenden und zu einem tüchtigen Theologen gewordenen früheren Domschüler Burchardi zur Stellung eines Bamberger Hofkaplan verhalf, als den wir diesen 1516 vorfinden.

Der dort seit Februar 1505 als Fürstbischof regierende Bamberger Dompropst von 1501, Georg Schenk von Limpurg, ein auf deutschen und italienischen Universitäten gebildeter und auch mit den Schriften des Erasmus von Rotterdam vertrauter Mann, hatte die weltliche Verwaltung und Gerichtsbarkeit seines Fürstbistums modernisiert (die „Bambergensis" war eine zivilisatorische Tat!) und in seinem Land dem Humanismus, den Wissenschaften un Künsten eine Heimstätte vorbereitet, bevor Burchardi in Bamberg einzog. Kirchliche Reformen für erforderlich erachtend, billigte der Fürstbischof keinesfalls ein haltungs- und richtungsloses Sichtreibenlassen, wie viele seiner Zeit, sondern hielt als toleranter Geist mit Klugheit und Beharrlichkeit unbeirrt eine Mittellinie ein. Zwischen diesem Fürsten, dem u. a.

---

[1] Beschreibung und Inhalt nebst Abbildung des Titelblattes bei H. Grimm, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina, Quellenbeiträge zur Geisteskultur des Nordosten Deutschlands vor dem Dreißigjährigen Kriege,* Frankf./Oder u. Berlin 1942, S. 61–64.

der ausgezeichnete Mathematiker und Astronom Joh. Schöner, Stiftsherr zu St. Stephan in Bamberg, 1515 seine Erdbeschreibung, der kaiserliche Rat und Propst Melchior Pfinzing 1517 seinen „*Theuerdank*“ und Hutten und Joh. Eck ihre Schriften dedizierten, und seinem Hofkaplan, mit dem er sich bildungsmäßig aussprechen konnte und der ihn auch auf Reisen begleitete, muß wohl bald ein besonderes Vertrauensverhältnis aufgekommen sein, was Eintragungen in den Kammerrechnungen dartun, so wenn der Kaplan für seinen alles selbst prüfenden Herrn „Opera Lutheri vnnd Erasmi Rotherodam vnnd andere Trectetlein . . . erkaufft“ [1]. In des Fürstbischofs Umgebung und in der Stadt Bamberg wirkten damals hochgebildete Männer, wie die bereits genannten Andreas Fuchs von Dornheim (seit 1515 Domdechant), Domherr Jakob Fuchs von Wallburg, Paul von Schwarzenberg, ferner der Hofrat Caspar von Aufsess, der Trithemius-Kenner Eberhard Senft (Stiftsherr an St. Jakob), der mit Celtis befreundete und Briefe wechselnde Bamberger Stadtphysikus Eberhard Schleusinger aus Gossmannsdorf bei Hofheim und andere mehr. Der von einem literarischen Kreis umgebene Hofmeister von Schwarzenberg, ein von dem Bildungswert der klassischen Literatur tief überzeugter Staatsmann, wollte die Schriften Ciceros zum Gemeingut des deutschen Volkes machen und gewann zu deren Übertragung ins Deutsche neben anderen fränkischen Humanisten, wie z. B. dem seit 1505 in Bamberg ansässigen Stiftsherrn an St. Stephan, Lorenz Beheim, dem Freund Pirckheimers und Dürers, auch Hutten für dieses Unternehmen. Der Bamberger Vikar Cunrat Zärtlin, genannt Playnbacher, ließ Hutten seine *Ermanung, das ein yeder bey dem rechten alten glauben bleiben . . . sol* zum Druck zukommen. Große Künstler gingen am Bischofshof ein und aus und erhielten Aufträge, so die Bamberger Maler Hans Wolf, Wolfgang Katzheimer, Paul Lautensack, der auch als Organist tätig war, die Nürnberger Peter Vischer und Albrecht Dürer, der 1517 am Hofe weilte, auch der Holzschnitzer Tilman Riemenschneider. Alle lernte Magister Burchardi als Bamberger Hofkaplan kennen und kam mit dem einen mehr, mit dem anderen weniger in Fühlung.

Als nach Schenks Tode der gutmütige, jedoch unselbständige Weigand von Redwitz, durch einen Wahleid bedingungslos an das mächtige Domkapitel gebunden, das fürstbischöfliche Regiment übernahm, liefen die Dinge ratlos weiter – bis der Bauernkrieg mit seinen Wirkungen nicht nur die Domherrenhöfe in Bamberg, sondern auch das Erstarken des Humanismus im Fürststift mit einem Schlage vernichtete. Im Domkapitel unterlag daraufhin die bisher tolerierende, auch kirchenpolitisch vermittelnde Gruppe, zu der Burchardi stand. Seine zu Beginn des Jahres 1527 zu Bamberg im Druck erschienene deutsche Übertragung seines eigenen, 1522 zu Nürnberg bei

---

[1] Schottenloher, a. a. O., S. 35.

Friedrich Peypus aufgelegten und dem Fürstbischof Weigand gewidmeten *Dialogismus de fide christiana,* eine vordem völlig unbeanstandet gebliebene Schrift, die mit dem Luthertum nichts zu tun hatte[1], wurde dazu benutzt, Bischof Weigand unverhüllt die Entlassung seines Hofkaplans nahezulegen[2]. So schied Magister Ulrich Burchardi aus Bamberg. Seine Übersiedlung an die als luthergegnerisch bekannte Leipziger Hochschule läßt erkennen, daß er gleich Herzog Georg und seinen Theologen dachte: weitgehende strenge Kirchenreformen, aber nicht Reform des Glaubens, innerliche Frömmigkeit und praktisches moralisches Christentum im Sinne des Erasmus Roterodamus.

Es liegt die durch das Decastichon Johann Langes auf dem Titelblatt gestützte Annahme nahe, daß der Verfasser des *Hortulus Musices Practice* selbst ausübender Musiker, wohl Lautenist, war. Bestimmt hat Burchardi, der über fünf Jahre als enger Vertrauter dem Fürstbischof Schenk nahestand, auch seinen sachverständigen Einfluß auf das Musikwesen am Hofe geltend gemacht. Leitschuh weiß aus den Kammerrechnungen von einer damals lebendigen, regen Musikausübung zu berichten: Pfeifer und Trommelschläger, Lautenisten und Geiger, Trompeter und Heerpauker, Organisten und Kirchenpauker und nicht zuletzt die Cantores, die zu Tisch sangen, wechselten sich ab. Seiner Veranlagung nach muß der Musicus Burchardi ein zu lustigen Scherzen geneigter Mann gewesen sein, denn der ihn gut kennende Veit Werler, der mit Bischof Georg und seinem Hofkaplan zusammen 1521 in der Bamberger Enklave Villach weilte, schrieb von dort am Ursulatag genannten Jahres über Burchardi an Friedrich Nausea, des Hofkaplans engen Landsmann: „D. Vlrichus, Antistis nostri sacrificulus, ut est homo facetijs abundans, risum mihi crebo movet.“[3]

Mit seinem Rückgriff auf den pädagogisch guten, mehrfach aufgelegten Musikleitfaden des Waischenfelder Humanisten hat Hüschen mittelbar und

---

[1] „Ein schöner Dialogus vnd lustig Gesprech von dem Christlichen Glauben . . .“, gefuhrt zwischen „Credulus/ das heyst ein glaubiger/ vnd Didymos ein zweyfler“ (7 Bll. in 4⁰, Georg Erlinger, Bamberg 1527; Unikum der Staatl. Bibliothek Bamberg). Weder Luther noch seine Schriften finden darin Erwähnung; der zurückhaltende Dialog läßt wirklichen Glauben und Werkheiligkeit zusammengehören; aus echtem Glauben ergibt sich von selbst, daß man gute Werke ohne Aussicht auf Entschädigung tut. Das Vorwort schließt „M.V.B.“ mit den Sätzen: „Von diesem glauben/ hab ich einen Dialogum vnd gesprech zusammengetragen/ vnd im latein lassen außgeen/ dar nach durch bittlich ersuchung irer vilen/ vnnd lieb so meinem nechsten schuldig/ auch zu nutz einem yeden der rechte erkentnus des Glaubens begert zu wissen/ verteuscht/ Bit derhalben einen yeglichen/ nicht von wegen newr mehre (so ytz fast gewonheit ist) sondern von nutz vnnd bessers glaubems wegen zu lesen . . .“

[2] Schottenloher, a. a. O., S. 35. – Im gleichen Jahre 1527 wurde Hieronymus Camerarius, Bischofs Weigand Rat und Geheimschreiber, älterer Bruder des Joachim Camerarius, wegen Verdachts lutherischer Ketzerei ins Gefängnis geworfen, doch Ende des Jahres aus der Haft entlassen.

[3] *Epist. misc. ad Nauseam,* Basel 1551.

ungewollt bewirkt, daß nunmehr dessen Verfasser sich für die deutsche Musikgeschichte der Humanistenzeit lebens- und wirklichkeitsnah, als ein an den großen geistigen Kämpfen seiner Epoche teilnehmender, ja in diese eingreifender Mann darstellt. Alles nach 1531 um Burchardi Geschehene scheint versunken zu sein; er erlitt gleich vielen anderen Humanisten seiner Tage das Schicksal einer „inneren Emigration", deren Stimme für die Nachfahren verklungen und nicht mehr erfaßbar ist.

Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik

von

ADOLF LAYER

Am Anfang der langen und reichen musikalischen Tradition der Neuburger Residenz steht der Herzog und spätere Heidelberger Kurfürst Ottheinrich[1]. Für ihn und seinen Bruder Philipp war nach dem Landshuter Erbfolgekrieg das Fürstentum Neuburg geschaffen worden. Neuburg an der Donau verdankt dem kunstsinnigen Wittelsbacher sein Renaissanceschloß. Unweit davon hat er das Jagdschloß Grünau gebaut. In diesen beiden fürstlich ausgestatteten Schlössern residierte Ottheinrich – mit einer längeren Unterbrechung (1544–1552) – bis zum Antritt des Heidelberger Erbes im Jahre 1556.

Mit der ganzen Kraft seines leidenschaftlichen Herzens und Gemütes war Ottheinrich den Künsten und Wissenschaften zugetan. Eine unersättliche Baulust und Sammelleidenschaft machten ihn zu einem der großen Mäzene seiner Zeit, dessen Name in der Geschichte der bildenden Künste fortlebt. Seine Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte seines Jahrhunderts ist allgemein anerkannt. Daß aber auch die Musikpflege an seinem Hofe großes Format hatte, möchte die folgende Darstellung aufzeigen. Zunächst sind Neuburg und Grünau die Stätten dieses vergessenen Kapitels der deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts.

„Die Beschäftigung mit der Musik war ihm nicht nur eine Pflicht höfischer Repräsentation, sondern Herzensbedürfnis."[2] Dieses Wort von Fritz Stein gilt für die Neuburger Jahre Ottheinrichs ebenso wie für seinen Heidelberger Lebensausklang. Sein Tagebuch von 1521–1534, der weitgehend unbeschwerten Zeit vor und nach dem Regierungsantritt in der Jungen Pfalz, läßt zwar

---

[1] Zur Musikgeschichte des Pfalz-Neuburger Hofes vgl. A. Einstein, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614–1716*, SIMG IX, 1907/08, S. 336–424; P. Winter, *Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hof (1505–1718)*, in: *Neuburg, die Junge Pfalz und ihre Fürsten*, Festschrift zur 450-Jahr-Feier der Gründung des Fürstentums Neuburg, Neuburg 1955, S. 83–98 (abgek.: Winter).

[2] F. Stein, *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jhs.*, Neues Archiv f. d. Gesch. der Stadt Heidelberg u. der Kurpfalz XI, 1924, S. 52 (abgek.: Stein).

zunächst wenig auf den sonderlichen Musikfreund schließen. Das mag teilweise in der Art dieses Tagebuches begründet sein, das in der Form eines Itinerars geführt ist. Aufschlußreich erscheint allenfalls das frohe Leben und Treiben am Neuburger Hof, von dem es oftmals berichtet: von den fremden Besuchen, von Reisen zu befreundeten Höfen und in die großen Nachbarstädte. Immer wieder finden wir den lebenslustigen jungen Fürsten im gastlichen Nürnberg und Augsburg. Als er im Sommer 1522 nach Neuburg zurückkehrt, da wird „gejagt undt ander kurtzweil do trieben"; oft sind Turniere und Tanz notiert, dann wiederum heißt es ganz einfach: „hielten gut gesellschaft" (1529), bei Anwesenheit der Röm. Königl. Majestät (Febr. 1531): „jedermann waren guter ding undt fröhlich" oder beim Besuch der Vettern, des Bischofs von Freising und des Herzogs Friedrich (im Okt. 1531): „Hab bürst, im ziel geschossen undt sunst gut gesellschaft gelaist undt fröhlich gewest". Die Musik wird nur selten eigens erwähnt, gefehlt hat sie jedoch bei besonderen Anlässen wohl kaum. Zwei Notizen sprechen für diese Vermutung. Unter dem 24. Juli 1533 lesen wir von einem Besuch bei Ottheinrichs Schwager Wilhelm IV. in München: „Den 24 tag zogen hertzog Friederich undt ich gen München . . . hertzog Wilhelm ritt uns entgegen, hertzog Ludwig kam auch gen München, undt hielt uns hertzog Wilhelm mit jagen, schießen, dantzen und musica undt bancket im garten viel kurtzweil." Dabei dürfte Ludwig Senfl mit der Münchner Hofmusik den Neuburger Pfalzgrafen unterhalten haben. – Für den 21. Februar 1534 finden wir den Tagebucheintrag: „Der marggraf Jörg ist uns herrlich mit hörpaucken undt trummeten entgegen zogen, auch wieder ausgelaidt."[1]

Von einer Neuburger Hofkapelle ist im Tagebuch niemals die Rede. Mit ihrem Aufbau begann Ottheinrich erst im Jahre 1535, während das Tagebuch 1534 abbricht. Bis dahin scheinen vereinzelte Instrumentisten und im Bedarfsfalle vielleicht auch andere musikkundige Hofbedienstete bei Empfängen fremder Gäste sowie bei Gottesdienst, Tafel und Tanz musikalische Aufgaben übernommen zu haben. Dies deutet eine Abrechnung mit Hofdienern zu Neuburg aus dem Jahre 1529 an, in der ein mit 40 Gulden besoldeter „Jorg Trumetter" aufgeführt ist; die übrigen Namen lassen nicht auf eine musikalische Verwendung schließen[2].

Die häufigen Besuche bei den verwandten wittelsbachischen Fürsten in Heidelberg, München und Freising und auch die in den Reichsstädten Nürnberg und Augsburg, wo Ottheinrich überall eine hochstehende Musikkultur antraf, mögen ihn zur Aufstellung einer eigenen Hofkapelle bewogen haben. Von seinem Entschluß erfahren wir aus einem Brief vom 25. April 1535 an Abt Gerwig Blarer von Weingarten. Der Neuburger Herzog schreibt darin,

---

[1] H. Rott, *Die Schriften des Pfalzgrafen Ott Heinrich,* Mitteilungen zur Gesch. des Heidelberger Schlosses VI, 1912, S. 21–191 (abgek.: Rott).

[2] Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 18, Fasz. 639, Nr. 2057.

er habe gehört, „wie die singerey zu Costenz [Konstanz] zertrennt, und etliche Sänger noch in Meersburg und dortherum sich aufhalten sollen". Er benötige für seine vorhabende Kantorei einen Bassisten, Altisten und Tenoristen und bitte, drei gute Stimmen für ihn auszusuchen, sie sollten aber zugleich Priester sein, da er zwei mit vacierenden Messen versehen und den dritten zu seinem Kaplan machen wolle. Weiterhin bittet Ottheinrich um Nachricht ins Wildbad im Fürstentum Württemberg, wohin er Pfingsten über acht Tage kommen werde. Gerwig solle ja auch einen Organisten haben, der „für ander künstlich und berombt". Ihn möchte Ottheinrich gern schlagen hören, weshalb er den befreundeten Abt von Weingarten bittet, diesen ins Wildbad oder sonst an einen füglichen Ort zu schicken[1].

Sechs Jahre später wendet sich der Bruder Ottheinrichs, Pfalzgraf Philipp, in einer ähnlichen Angelegenheit an Abt Gerwig als Mittelsmann und bittet ihn um Überlassung eines jungen Organisten[2].

Der Brief Ottheinrichs an Abt Gerwig von Weingarten legt die Annahme nahe, daß ein Teil der 1535 am Neuburger Hof in Dienst genommenen Musiker zuvor der Konstanzer Domkantorei angehört hat. Das ist besonders bemerkenswert; denn in Konstanz hatte sich durch die Bestrebungen des Domkapitels wie die zeitweilige Anwesenheit der kaiserlichen Kantorei Maximilians I. eine Musikpflege hohen Ranges entfaltet; dort waren sich Isaac und Senfl begegnet, dort wirkten Sixt Dietrich und andere hervorragende Kräfte[3].

Aus dem Jahre 1535 sind zwei Bestallungen von Musikern Ottheinrichs überliefert: die des Notisten und Sängers Franz Helm und jene des Trompeters Nikolaus Rab[4]. Wir geben sie im Wortlaut wieder:

„Bestallung Franciscen Helm Notisten vnnd Singers . von Herzog Ottheinrichen Erstlich soll er alle gesang . so sein Fr . gn . hatt . oder könftiglich vberkomen wurdt mit fleiß abnottiern . Ingrossiern . den Text ordenlich darunder schreiben vnnd Appliciern. Darzu bey dem Singen Inn der kirchenn oder annderstwo . auff

---

[1] H. Günter, *Gerwig Blarer, Abt von Weingarten 1520–1567, Briefe und Akten,* I. Bd., Württembergische Geschichtsquellen, Bd. XVI, 1914, S. 256.

[2] Ebda. S. 402: Als Gerwig im Frühsommer 1541 bei Pfalzgraf Philipp in Regensburg speiste, ließ er einen Jungen, des Organisten zu Konstanz Sohn, auf einem Instrument schlagen, was dem Pfalzgrafen sehr gefiel. Gerwig hatte dabei geäußert, wenn Philipp den Jungen wolle, würde er ihn schenken. Der Bruder Ottheinrichs bat nun wenig später, am 7. Juni 1541, von Burglengenfeld aus um den Jungen, doch dieser war inzwischen bereits dem Bürgermeister Röchlinger (Rehlinger?) in Augsburg zugesagt worden. Abt Gerwig bekam ihn schließlich wieder frei und konnte ihn daraufhin wenig später Pfalzgraf Philipp zusenden, wofür sich dieser am 30. Juni 1541 bedankte. Wahrscheinlich handelte es sich bei dem Jungen um einen Sohn des Konstanzer Domorganisten Johann Buchner. – Vgl. Freiburger Diözesanarchiv, Jg. XXVI, S. 287 ff.; A. Kriessmann, *Jacob Reiner,* Augsburg u. Kassel 1927, S. 14; MGG II, Sp. 418–421.

[3] L. Schiedermair, Musik am Rheinstrom, Köln 1947, S. 74 f.

[4] Geh. Haus-Archiv München, Nr. 2645 (abgek.: GAM 2645).

erfordernn gehorsamlich erscheinen . Auch soll Er Irer Fl . gn . oder dero gewalthaber vnnd Capelmaisters geschefft, gebotten vnnd Ordnungen allezeit auff d . treulichst nachkhommen.
Sein besoldung . 16 . f . 2 . klaider vnnd die Hofflifferung . Zum Notirn Dinten . Papir . Pergament Vnnd sindt diser bestallung . Zwo gleichlauttendt außeinander geschnitten Zedel . Von Jedem thail aine Vbernommen worden . Am Freitag nach Vrsule Anno 1535."

„Trumetter . Clasen Rab Trummeters Bestallungs-Copi . von Herzog Ottheinrichenn . des Innhalts d . Er Irn . Frl . g . als ein Trummeter . vnnd so Ir Fr . gn . Ihn als ain Posauner oder Inn Annder wege brauchen werden . gewertig vnnd geflissen sein soll . getreulich zudienen . Item so offt Er von Ir Fl . gn . oder dero Hoffmeister vnnd beuelchhaber In Ihr Frl . gn . Dienst erfordert wurdt . so soll Er weil er Inn dero Diensten Ist . mit der Costung Fuetrung vnd Annderschalben gehalten werdenn . wie annder Ir Fl . gn . Hoffgesindt.
Sein besoldung Jars 40 f . 2 . klaider . Hoffliferung 2 . schaff korn . Hofffuetter Auff ain Pferdt . vnnd stehn Ir Frl . gn . Ihm für Redlichen Raisigen schaden. Vnnd soll sich Inn allen dingen, wie ainem getreuen diener gebürt gehorsamblich halten . Geben zu Neuburg am Heiligenn Weihennachttag . Anno 1535.
Claß Rab . Trummeter begert . 60 f . Dienstgelt . vnnd von der hanndt 20 f . Mehr 2 . schaffkorn . 2 . klaider vnnd Costgelt 32 . f .
Item so stehe Ihm von den bueben so Er gelert . aus . 140 f . Auch wenn er zu Hoff wer . Die liferung zu hoff."

In dem Bestallungsbuch findet sich noch ein weiterer Nachtrag, vermutlich aus dem Jahre 1541:

„Trumetter . Class Rabe Trummeter Suppliciert . An Herzog Ottheinrich . vmb ain Newe bestallung. Nemlichen d . Ir Fl . gn . seine trewe Dienst gnediglich bedenckhen wolten . sonsten Er sich . weill seine Sechs Jar nunmehr schier aus Ihn ander weg vmb Dienst bewerben müße. Bitt auch Ir Frl . gn . wollen Ine weil er mit dem Vorigen Roß ain Fall gethan . vnnd darumb daßelbig Ir Frl . gn . widerumb zugestelt hab beriten machen."

In das Jahr 1535 fällt auch eine Orgelreparatur im Neuburger Schloß. Der Orgelbauer Jörg Voll von Nürnberg renovierte auch das Positiv an der großen Orgel[1], die von Hans Schachinger, dem Orgelbauer und Organisten des Herzogs in München, gebaut worden war[2]. Eine weitere Nachricht deutet gleichfalls engere musikalische Beziehungen zu München an: Bei dem Hoflautenmeister der Münchner Hofkapelle ließ Ottheinrich einen Knaben auf der Geige, Laute und Zwerchpfeife ausbilden[3].

In den Jahren, in denen Ottheinrich seine Hofkantorei ausbaute, unterhielt er rege Verbindungen zu den oberitalienischen Musenhöfen der Herzöge von Mantua, Ferrara und Florenz. Obwohl sich in den erhaltenen Teilen der Korrespondenz nur eine musikgeschichtlich bemerkenswerte Notiz fin-

---

[1] Er ist vermutlich identisch mit dem Orgelmacher Georg Folla, der am 26. 7. 1530 bei St. Sebald in Nürnberg Anna Steinwasserin heiratete. K. Schornbaum, *Ehebuch von St. Sebald in Nürnberg 1524–1543*, Neustadt/Aisch 1949, S. 37.

[2] Über Schachinger vgl. ZfMw XIII, 1930/31, S. 290; W. Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck,* Innsbruck 1954 (abgek.: Senn), S. 43 ff., 51 f.

[3] Stein, S. 52.

det, wonach Herzog Ercole II. von Ferrara dem Neuburger Herzog im Juni 1539 als Gegengabe für „zugeschickten harnisch oder kuriß“ u. a. sechs Harfen verehrte, dürften gerade diese italienischen Beziehungen für die Neuburger Musikpflege von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen sein; das lassen die zahlreichen italienischen Kompositionen des sogen. Heidelberger Kapellinventars von 1544 erkennen (s. u.)[1]. Vermutlich kam durch die Vermittlung der italienischen Freunde der welsche Geiger Jacob de Mallgrate nach Neuburg. Er ist wohl der erste italienische Instrumentist, der im 16. Jahrhundert an einen deutschen Hof gerufen wurde, ein früher Vorbote jener italienischen Musiker, die im 17. Jahrhundert der höfischen Musikkultur Neuburgs ihren besonderen Charakter verliehen haben. Der Bestallungsrevers dieses Musikers, der Ottheinrich auch als Seidenweber gedient hat, ist in einer Abschrift erhalten[2]. Sie hat folgenden Wortlaut:

„Welscher Geyger . Jacobs de Mallgrate Geigers Bestallungs Reuers. Von Herzog Ottheinrichen vier Jar lang Angenommen.

Erstlich d . Er seiner Musica . wie bißhero . mit bestem Vleiß Auswarten . Auch sein weib vnnd kindt aus Italia hieher bringen vnnd alhie sein heußliche Wonung haben solle. – Auch Attlas vnnd Seiden zumachen sich anrichte . vnnd Iren Fr . gn . seinem er bieten nach denn Vorkauff, wie man sie In Italien verkaufft lasse. – Sein besoldung Jars . 50 . Cronen Hoffliferung 25 f . 2 . klaider vnd Herrberg. – Mehr nach Ausgang der 4 . Jarn Zur Zerung In Italien . 30 . Cronen. – Item soll Ime alle Jar In Italiam zu ziehen erlaubt sein . Seiden zukauffen. Auch so Er gar mit Weib vnnd kindt hinwegk ziehen wurde soll Er Irn Fl . gn . die Zwen Stüel . die Er zum Seidenwerckh braucht . folgen laßen. – Darauff Er gelobt Ir Frl . gn . Zudienen wie ainem getreuen frommen vnnd vleißigen Diener gebürt . Geschehen zu Neuburg . Am 28 . tag Augusti . Anno . 1540.“

Über die Zusammensetzung der Neuburger Hofkapelle gibt ein Rechnungsband des Kammermeisters Vinzenz Prechtl, der die Zeit von Lichtmeß 1543 bis ebendahin 1544 umfaßt, weitere wertvolle Aufschlüsse[3]. Zwar sind hier die Mitglieder der Hofmusik nirgends zusammenhängend und wohl auch nicht vollständig aufgeführt, dennoch geben verschiedene Rechnungsposten einen Überblick über die namhafteren Hofmusiker Ottheinrichs unmittelbar vor dem Neuburger Bankrott.

Kapellmeister war demnach – spätestens seit November 1541 – *Christoph Stockhamer*. Am Sonntag Magdalenae 1543 erhielt er von Kammermeister Prechtl für die Zeit von Martini 1541 bis Georgi 1543 „an seiner besoldung vnd der Singerknaben lifergeld 198 f 6 ß 12 ₰ 1 H.“ Beim Tod der Pfalzgräfin Susanne (1543) singt er mit einigen Musikern und den Schülern den Psalter[4]. Sein Sohn *Nikolaus* scheint ihm einige Sorgen bereitet zu haben.

---

[1] Rott, S. 201, 228. [2] GAM 2645.

[3] Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 18, Fasz. 639, Nr. 2057 b (abgek.: KR 1543/44).

[4] KR 1543/44, f. 49 a, 74 b, 156 b.

Das ist aus dem folgenden Eintrag im Bestallungsbuch der Hofbedienten zu ersehen:

„Organist . Clasen Stockhamers Verschreibung gegen Herzog Otthainrichen. Nemlich das Ir Frl . gn . Ine zu dero Organisten . zelernen gethann. Er aber seins Maisters straff nit gehorsam gewest . sonnder sich gegen Ime truzig ErZaigt . darumb sein Frl . gn . wol Vrsach gehabt hetten. Ine mit dem Thurn zestraffen. Sey Ime doch auß gnaden aufferlegt . d . Er sein lebenlang Ir Frl . gn . Verpflicht Ime auch daneben . sich In frembde Dienst mit Ihr Frl . gn . Vorwißen von ainem Jar Zum Anndern . einzulaßen . Vergünt . Auff dero Erfordern Jeder Zeit Erscheinen, Vnnd Alßdann mit Zimblicher besoldung vnnderhalten werden soll . Souern Er aber solches nit hielt . solle Ine sein Vatter widerumb als bürg In Ir Frl . gn . gefenckhnuß liffern. Den Alßdann dieselb nach vnngnaden zestraffen mögen. Zu Vrkhundt deßelben . haben beede vatter vnnd Sohn solche Obligation mit Aigen handen vnnderschriben . Am 15 . Septembris Anno . 1543.“ [1]

Wenige Jahre später erhielt Nikolaus Stockhamer eine Anstellung als Organist der Schmelzherren in Schwaz und wiederum zwei Jahre danach, Ende 1549, wurde er als „der röm. königl. Majestet etc. Organist“ nach Innsbruck berufen [2].

Der Lehrer dieses Innsbrucker Hoforganisten, der am Hofe Ottheinrichs seine Ausbildung genossen hatte, war jedenfalls der Hofhaimer-Schüler *Gregorius Peschin.* Nach dem Kapellmeister ist er als Neuburger Organist 1543/44 mit einer Quartalsbesoldung von 25 fl der bestbezahlte Musiker Ottheinrichs [3]. Dieser Schwabe aus Biberach ist längst als feinsinniger Liederkomponist der süddeutschen Renaissance bekannt. Er stand zunächst (um 1526–28) als Domorganist zu Salzburg im Dienste des aus Augsburg stammenden Kardinal-Fürsterzbischofs Matthäus Lang. Vielleicht kam er über Weingarten an den Hof nach Neuburg, nachdem der Salzburger Kardinal nach den Bauernkriegen fast alle Musiker entlassen hatte [4]. In verschiedenen Sammelwerken seiner Zeit, so bei Forster, Kriesstein und Ochsenkhun, ist Peschin mit vorzüglichen Kompositionen vertreten. Das sogenannte Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544 erwähnt von ihm eine ungewöhnlich große Zahl von Werken: 51 weltliche deutsche Lieder, 31 Motetten, 6 Messen, 4 liturgische Gesänge sowie je 1 Ordinariumsatz und Psalm [5]. Sebastian Ochsenkhun teilt in seinem Tabulaturbuch von 1558 zwölf für die Laute arrangierte Gesänge Peschins mit [6]. – Nach dem Neubur-

---

[1] GAM 2645. [2] Senn, S. 52 ff. [3] KR 1543/44, f. 36 a.

[4] Vgl. das Lebensbild des Kardinals in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. V,* München 1956, S. 66.

[5] *S.* Hermelink, *Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544,* Ottheinrich, Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556–1559), hg. v. G. Poensgen, Sonderband der Ruperto-Carola, Mitteilungen der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e. V., 1956, S. 247–260 (abgek.: Hermelink).

[6] Stein, S. 49. Nach Eitner, Quellenlexikon (abgek.: Eitner) VII, S. 385 f., sind es dreizehn arrangierte Gesänge. Vgl. auch Allgemeine Deutsche Biographie (abgek.: ADB) XXV, S. 411.

ger Bankrott Ottheinrichs im Jahre 1544 scheint Peschin mit seinem Herrn nach Heidelberg gezogen zu sein. Dort, wo Ottheinrich vom Frühjahr 1545 bis zum Sommer 1547 in einem Bürgerhaus am Kornmarkt lebte, schrieb Peschin am 18. November 1547 einen Brief, der dem schon erwähnten sogenannten Heidelberger Musikalienverzeichnis von 1544 beigeheftet ist. Der Inhalt des Briefes läßt vermuten, daß Peschin damals, Ende 1547, im Dienste des Heidelberger Kurfürsten stand, dessen Erbe Ottheinrich einmal antreten sollte[1].

Der Empfänger dieses Briefes war Hans Kilian, der Neuburger Rentschreiber Ottheinrichs, mit dem Peschin eine herzliche Freundschaft verband, wie aus der Anrede „Freundlicher lieber gsell und Bruder Kilian" und dem vertraulichen Ton des Briefes hervorgeht. Er ist eine vielseitige Persönlichkeit, dieser Rentschreiber (eine Art Geheimsekretär), Buchdrucker und Komponist Hans Kilian. Im Zusammenhang mit der Einführung der Reformation in Neuburg scheint er wichtige Mittlerdienste übernommen zu haben; das deuten die an Hand von Einträgen in der Kammerrechnung 1543/44 nachweisbaren Reisen im Auftrage Ottheinrichs nach Wittenberg (zweimal), Leipzig, Joachimstal, Nürnberg, Augsburg (zweimal) und an andere Orte an[2]. Im sogenannten Heidelberger Kapellinventar von 1544 ist Kilian mit 14 deutschen Liedern und 2 Motetten vertreten[3]. Ein vierstimmiges Lied „Ach Lieb, ich mus dich lassen" ist in Forsters Liedersammlung von 1556 und, für Laute arrangiert, in Ochsenkhuns Tabulaturbuch von 1558 abgedruckt. Ochsenkhun hat außerdem die Motette „Laudate dominum" von Hans Kilian in seine Sammlung aufgenommen. Ein Musikdruck aus Kilians Offizin hat sich in der Bibliothek Wernigerode erhalten; es ist das 1545 gedruckte Lied „O Herr, mein Gott, aus Angst und Not führ' mich durch deine Güte" in dem Buch *Vom christlichen Ritter* von Kaspar Huberinus, der zeitweilig Ottheinrichs Hofprediger gewesen sein soll[4]. – Hans Kilian hatte seine Druckerei 1542 eröffnet, nachdem in Neuburg die Reformation eingeführt worden war. Luthers kleiner Katechismus und Deutscher Psalter gehören zu den vornehmsten Drucken seiner Offizin. In ihr wurde auch die von dem Neuburger Reformator Andreas Osiander in Verbindung mit dem württembergischen Reformator Johann Brenz nach dem Muster der Brandenburgisch-Nürnbergischen und der Hallischen Ordnung geschaffene Neuburger Kirchenordnung von 1543 herausgebracht, deren ersten Druck Petreus in Nürnberg besorgt hatte. Sie enthält verschiedene Anweisungen für

---

[1] Stein, S. 48 ff.; Hermelink, S. 248 ff.

[2] KR 1543/44, f. 143 a, b. [3] Hermelink, S. 255 ff.

[4] Stein, S. 48, Anm. 2; ADB XV, S. 740, XIII, S. 258 f.; MfM III, 1871, S. 171; K. Schottenloher, *Die Druckerwerkstätte Hans Kilians im Dienste Ottheinrichs u. der Reformation,* in: K. Schottenloher, *Pfalzgraf Ottheinrich und das Buch,* Münster i. W. 1927, S. 60–86; Eitner V, S. 217; Die Religion in Geschichte und Gegenwart II, 1928, Sp. 2031.

den Kirchengesang, die vermutlich teilweise auf die Initiative Ottheinrichs zurückgehen[1].

Zu den Vokalisten der Neuburger Hofkantorei zählten mehrere Singknaben, deren Ausbildung sich der Pfalzgraf sehr angelegen sein ließ. Ihr Präzeptor Sigmund Krad wechselte später zur Hofkapelle nach München über, wo er um 1557 als Knaben-Präzeptor nachzuweisen ist[2]. Für den Unterhalt der Singknaben sorgte der Priester Wolfgang Klopegk. 1543 wurden ihm (auf Anzeigen des Kammersekretärs Joachim) zu seiner Hochzeit 6 fl verehrt[3]. Der Neuburger Schulmeister Christoph Bernhardt beteiligte sich gleichfalls an der Erziehung und Ausbildung der Kapellknaben und empfing am Montag nach Palmarum 1543 „von der Singer knaben wegen lerngellt"[4]. Bezüglich der Förderung des Musikunterrichtes an den Schulen besitzen wir aus dem Anfang der späteren Heidelberger Regierungszeit Ottheinrichs ein beweiskräftiges Dokument in seiner Kirchen- und Schulordnung von 1556[5].

Einen Knaben, dem Ottheinrich von dem Lautenmeister am Münchner Hof Instrumentalunterricht geben ließ, haben wir schon erwähnt. Daß sich der Pfalzgraf in wiederholten Fällen der Ausbildung begabter Knaben annahm, beweisen auch mehrere Einträge in der Kammerrechnung von 1543 bis 44[6]. Vermutlich hat um 1540 ein nahezu vergessener, doch offenbar namhafter Komponist des 16. Jahrhunderts in jungen Jahren seine musikalische Ausbildung als Kapellknabe in der Kantorei Ottheinrichs genossen: Johannes Selner (Sölner), der um 1525 zu Neuburg geboren wurde, um 1550 die Kantorstelle in Wittenberg versah und 1553 aufs Kreuzkantorat in Dresden berufen wurde. Von ihm sind in einem alten Verzeichnis von Notenbeständen im Archiv des Landeskonsistoriums und im Ratsarchiv Dresden fünf Bände Kompositionen aufgeführt[7].

Von den Sängern der Neuburger Hofkantorei nennt die Kammerrechnung 1543/44 mehrere mit Namen. Leitender Sänger war jedenfalls wie anderwärts der Kapellmeister. Vermutlich gehörten auch die erwähnten Erzieher der Kapellknaben der Kantorei an. Als Bassist ist Linhardt Dorffner bezeugt. Tenorist war vielleicht Sebastian Wiener, „so ain Zeitlanng in der Singerey, vnd beim Statschreiber hie gewesen ist . . ."; er erhielt am Montag nach Magdalena 1543 zur Abfertigung 3 fl[8]. Die Pflichten des Sängers und

---

[1] A. Weber u. J. Heider, *Die Reformation im Fürstentum Pfalz-Neuburg unter Pfalzgraf u. Kurfürst Ottheinrich 1542–1559*, Neuburger Kollektaneenblatt 110, 1957, S. 19 ff.; F. Hauss, *Die Durchführung der Reformation*, Ottheinrich. Gedenkschrift, a. a. O., S. 194 ff.

[2] KR 1543/44, 49 a; Eitner V. S. 358.

[3] KR 1543/44, f. 106 b, 160 b.

[4] Ebda. f. 155 b.

[5] B. A. Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. u. 17. Jhs.* München 1912, S. 230 (abgek.: Wallner).

[6] KR 1543/44, f. 156 b, 157 a, 171 b.

[7] Eitner IX, S. 137.

[8] KR 1543/44, f. 39 b, 161 b.

Notisten Franz Helm überliefert die bereits im Wortlaut wiedergegebene Bestallungsabschrift[1]. Wie in anderen Kantoreien wurden vermutlich auch in Neuburg Kanzlisten zur Verstärkung der Hofmusik herangezogen. Wir gehen gewiß nicht fehl, wenn wir in dem vielseitigen Hans Kilian auch ein Mitglied der Hofkantorei sehen. Vielleicht dienten außerdem die Kanzleischreiber Hans Marollt und Michel Schrott (?), der Kammersekretär Joachim und der bei dem Leichenbegängnis der Pfalzgräfin zusammen mit dem Kapellmeister und dem Knabenpräzeptor entlohnte Hans Hefele in der Hofmusik[2].

Als Instrumentisten verzeichnet die Kammermeisterrechnung 1543/44 vier Trompeter, je einen Posaunisten und Trommelschläger sowie den Lautenisten. Von dem welschen Geiger de Mallgrate findet sich in der Rechnung keine Notiz mehr. Trompeter waren Clas und Linle Rab(en), Matthias Henigk (Heingk?) und Sebastian Gritscher. Auch der Posauner Sebastian Sedlmair wird gelegentlich als „Trumeter" bezeichnet. Von dem „Trumenslaher" ist nur der Name Sebastian bekannt[3]. Der Turner Wolf Schlick (Sligk) könnte ein Verwandter des Heidelberger Organisten Arnold Schlick gewesen sein. Er und die Zinker auf der Stadtmauer Andreas Schneider und Hans Pix, die noch in der Landschaftskammerrechnung des Michael Härpfer von 1545/46 genannt sind, dürften im Bedarfsfalle zu Aufgaben der Hofmusik mit herangezogen worden sein[4].

Der in der Musikgeschichte bekannteste Neuburger Hofmusiker des Pfalzgrafen Ottheinrich war der Lautenist Sebastian Ochsenkhun (1521–1574). Er stammte aus Nürnberg, wo in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sein Vater, der Instrumentenmacher Jörg Ochsenkhun, lebte[5]. Für die Herkunft aus Nürnberg spricht auch die Überlieferung, er sei ein Schüler des Nürnbergers Hans Vogel gewesen[6]. Möglicherweise war er auch jener mit Namen unbekannte Knabe, den Ottheinrich vom Lautenmeister am Münchner Hof unterrichten ließ. In der Kammerrechnung von 1543/44 ist „Bastl Ochsenkun Lutinist" mehrmals genannt; dabei fällt auf, daß der damals etwa 22 Jahre alte Künstler mit der Quartalsbesoldung von 7 f 3 ß 15 ₰ ziemlich kärglich besoldet war[7]. Ochsenkhun siedelte später mit seinem Herrn nach Heidelberg über. Auf ihn bezieht sich offenbar folgende Notiz in Ottheinrichs Hei-

---

[1] Einen Lautenmacher Christoph Helm, der etwa um die gleiche Zeit in Wien und Salzburg gelebt hat, nennt W. L. Frh. v. Lütgendorff, *Die Geigen- u. Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1922, Bd. II, S. 210.

[2] KR 1543/44, f. 109 b, 156 b, 160 b.

[3] Ebda. f. 36 b, 40 b, 41 b, 42 a, 49 b, 157 f., 165 b.

[4] B. Hauptstaatsarchiv München, Pfalz-Neuburger Akten, Nr. 1114 (Besoldungen).

[5] Senn, S. 26, und R. Wagner in Mf II, 1949, S. 169.

[6] E. G. Baron, Untersuchung des Instruments der Lauten, Nürnberg 1727, S. 62. – Nach den Daten, die Lütgendorff, a. a. O., S. 541, angibt, scheint dies allerdings zweifelhaft zu sein.

[7] KR 1543/44, f. 34 a, 41 b, 151 a.

delberger Rechnungsbuch von 1552: „Sonntags Letare: Item von des Luttenisten kindlwegen aus der Tauff zeheben 1 f. 12 k“[1]. Im Jahre 1558 gab Sebastian Ochsenkhun als kurfürstlich pfälzischer Hoflautenist sein *Tabulaturbuch auff die Lauten* heraus, eine Sammlung von „Moteten, Frantzösischen, Welschen und Teutschen Geystlichen und Weltlichen Liedern, sampt etlichen jren Texten, mit Vieren, Fünffen und Sechs stimmen . . .“. Gewidmet ist es „zu sondern hohen Ehren vnd undertenigstem wolgefallen, dem Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten und Herren Ott Heinrichen . . .“. Der erste Teil enthält Übertragungen 4–6stimmiger Motetten von Josquin, Willaert, Mouton, Senfl, Gombert, Claudin, Verdelot, Fevin, Benedict Ducis, Lupus, Jobst vom Brandt, Gregor Peschin und Hans Kilian; der zweite Teil bringt, außer einigen französischen und italienischen Gesängen, Lautenbearbeitungen von 38 deutschen Liedern von Senfl, Isaac, Hofhaimer, Thomas Stoltzer, Stephan Mahu, Caspar Glanner, Martin Zilte, W. Breitengraser, Caspar Othmayr, Jobst vom Brandt, Stephan Zirler, Hans Kilian und Gregor Peschin[2]. Sicherlich dürfen wir in dem bedeutsamen Sammelwerk einen Teil des Repertoires von Ottheinrichs Hofkapelle erkennen.

Ochsenkhuns Lautenbuch scheint zugleich eine Auswahl beliebter Stücke des schon mehrmals genannten Heidelberger Kapellinventars aus dem Jahre 1544 zu enthalten. Dieses Musikalienverzeichnis ist höchst wahrscheinlich nicht ein Heidelberger, sondern ein Neuburger Inventar und überliefert uns wohl den Musikalienbestand der Hofkapelle Ottheinrichs zur Zeit ihrer Auflösung. Verschiedenes spricht für diese Annahme. Die Handschrift der Heidelberger Universitätsbibliothek (Pal. Germ. 318), auf die Stein schon 1912 hingewiesen hat, trägt den Titel: „Aller meinß genedigen Herrn Gesang, inventirt und beschriben Anno XLIIII“[3]. In dieses Jahr 1544 fällt der Neuburger Bankrott Ottheinrichs und vermutlich stand die Inventarisierung der Neuburger Musikalienschätze damit im Zusammenhang. Wahrscheinlich war der Neuburger Hoforganist, dessen bereits erwähnter Brief an Hans Kilian dem Katalog beigeheftet ist, an der Zusammenstellung des 128 Folioblätter umfassenden Katalogs maßgeblich beteiligt. Das erklärt die große Zahl und die Art der Stücke seiner Komposition, aber auch die verhältnismäßig zahlreich verzeichneten Kompositionen seines Neuburger Freundes Hans Kilian. Was S. Hermelink über den Inhalt der wertvollen Handschrift berichtet, paßt immer wieder auffallend für die Neuburger Hofmusik unter Ottheinrich. Die Gelegenheitswerke, welche die Ereignisse in der fürstlichen Familie betreffen, die Trauergesänge auf den Tod der Pfalzgräfin Susanne, der Gemahlin Ottheinrichs, oder für den Bischof Philipp von Freising und den Kurfürsten Ludwig V., beide Onkel Ottheinrichs, hat Peschin jedenfalls für die Neuburger Hofkantorei geschrieben. Im 2. Teil des

[1] GAM, Nr. 2387. [2] Stein, S. 53 f.
[3] Ebda. S. 45 ff.; Hermelink, S. 249.

Katalogs werden (nach Hermelink) auch einmal sogenannte Tabulaturen erwähnt, d. h. Einrichtungen und Aufzeichnungen von Stücken zum Gebrauch des Lautenisten. Es handelt sich um eine umfangreiche Sammlung in vier Stimmbüchern, die eine große Zahl von deutschen und lateinischen Motetten, deutschen und lateinischen Liedern und französischen Chansons enthält und den Vermerk trägt: „der text mangelt durchaus. 4 Bücher, darin genotiert auch in Tabulatur auf die Laute oder Geige". Wer dächte dabei nicht an Ottheinrichs Neuburger Lautenisten Ochsenkhun und an den welschen Geiger Mallgrate! Die mehrjährige Anwesenheit des Geigers und Seidenwebers de Mallgrate am Neuburger Hof erklärt auch den Bestand an instrumentalen italienischen Tanzliedern im 4. Teil des Katalogs. Die italienischen Beziehungen zu den Höfen von Mantua, Ferrara und Florenz fanden ihren Niederschlag etwa in den verzeichneten Kompositionen der Meister Jachet de Mantua, Jan de Ferrara oder der Niederländer Archadelt und Willaert, die in Florenz, Ferrara und an anderen italienischen Höfen wirkten. Eine Messe „Hercules dux Ferrariae" erinnert insbesondere an Herkules II. von Ferrara, den Sohn der Lucrezia Borgia und Bruder des Kardinals Hippolyt, des großen Mäzens der römischen Gelehrten und Erbauers der berühmten Villa d'Este zu Tivoli. Mit diesem Este von Ferrara korrespondierte Ottheinrich mehrere Jahre und von ihm erhielt der musikliebende Wittelsbacher – wie schon erwähnt – sechs Harfen zugesandt[1].

Vor allem die Herkunft der weltlichen deutschen Lieder legt die Annahme nahe, daß es sich bei dem Kapellinventar der Heidelberger Universitätsbibliothek um den Musikalienbestand der Neuburger Hofkapelle handelt. Unter den Komponisten dieser deutschen Lieder, die bei der gemeinsamen Tafel im Neuburger Ottheinrich-Schloß und bei allerlei fröhlichen und geselligen Anlässen erklungen sein mögen, stellen der Münchner Hofkapellmeister Ludwig Senfl mit 81 und die beiden Neuburger Liedmeister Gregor Peschin mit 51 und Hans Kilian mit 13 Liedern den Großteil dieses Liederschatzes. Demgegenüber verzeichnet der Katalog von den Heidelberger Liedmeistern Caspar Othmayr und Stephan Zirler zusammen nur 4 Lieder. Diese Feststellung spricht gegen die Auffassung von der Heidelberger Herkunft des Musikalienverzeichnisses und für jene von dessen Neuburger Provenienz. Aber auch scheinbar Nebensächliches deutet auf Neuburg hin. So hat etwa der derb-komische Textanfang des verschollenen Liedes „Die Weiber mit den Flöhen" sein Gegenstück in den Gemälden der „Flohkammer" in Ottheinrichs Jagdschloß Grünau unweit von Neuburg, „darinnen unterschiedtlich kleidte und nackete weiber gemahlet, die auf mancherley art und an mancherley orthen die flöhe fangen"[2]. Die Anmerkung im 1. Teil des Inventars

[1] Rott, S. 201 u. 228.

[2] A. Horn, *Die Bauten in Neuburg a. d. Donau u. Grünau,* Ottheinrich. Gedenkschrift, a. a. O., S. 100.

„Vasten Dominici durch den Frantzen ingrossiret" kann auf den Notisten Franz Helm bezogen werden, in dessen oben mitgeteilter Bestallung ausdrücklich das „Ingrossiern" als eine seiner Obliegenheiten erwähnt wird.

Der zwei Jahre vor der Zusammenstellung des Musikalienverzeichnisses vollzogene Übertritt Ottheinrichs zur Reformation spiegelt sich in einem kleineren Bestand frühevangelischer deutscher Choräle in mehrstimmigen Sätzen von Peschin und anderen Komponisten. Neben Straßburger Liedern wie „Im Frieden dein, o Herre mein" findet sich eine ganze Reihe von Lutherliedern, darunter „Gelobet seist du, Jesu Christ", „Nun bitten wir den heiligen Geist", „Wir glauben all an einen Gott" oder auch „Te Deum-teutsch"[1]. Am Hofe des Kurfürsten Friedrich II. in Heidelberg, der mit den protestantischen Bestrebungen seines Neffen in der Kurpfalz zunächst wenig einverstanden war, dürfte diese frühevangelische Kirchenmusik um 1544 noch keinen Eingang gefunden haben. Kurfürst Friedrich führte in der Kurpfalz erst 1546 eine evangelische Kirchenordnung ein[2].

Noch eine Feststellung Hermelinks verdient in unserem Zusammenhang besondere Beachtung. Er schreibt: „Die ganze Art der Anlage dieses für jene Zeit ungewöhnlichen Verzeichnisses deutet aber darauf hin, daß eine den bibliophilen Dingen zugetane Persönlichkeit am Werk war: nicht nur der Inhalt der einzelnen Folianten oder Sammelwerke wird verzeichnet, sondern auch jeweils das Material, die Farbe und Beschaffenheit des Einbands, der allgemeine Erhaltungszustand der einzelnen Stücke usw. . . . Sollte der passionierte Büchersammler Ottheinrich, der im gleichen Jahr 1544 sein Neuburger Fürstentum verlor und sich nach Heidelberg wandte, bei der Sichtung und Aufnahme der Musikalienbestände die Hand mit im Spiele gehabt haben?"[3]. Tatsächlich gibt es andere Verzeichnisse von Sammelobjekten Ottheinrichs, die sich in ihrer Genauigkeit und Sorgfalt neben das „Gesang-Register" – wie es einmal genannt wird – stellen lassen. So etwa ein Inventar der von Kurfürst Ottheinrich von Neuburg nach Heidelberg mitgenommenen Kleinodien, Bücher, Kleidungsstücke usw. aus dem Jahre 1556. Wir zitieren die in dem Verzeichnis aufgeführten Gesangbücher[4]:

„4 gesengbüchlein mit leinen bletlin, vnd gestickt noten vnd schrifft In braun Attlas gebunden";
„Item ein Klein gesang oder Psalm buechlin zu Neuburgk getruckt" (vielleicht ein Musikdruck Kilians?);
„Ganonarotae [?] Cantiones. Italianisch in 8⁰. Zway thail In weiß pirment gebunden, getruckt In Venetia 1540".

---

[1] Hermelink, S. 252 f.
[2] Ottheinrich. Gedenkschrift, a. a. O., S. 197.
[3] Hermelink, S. 248.
[4] Bayer. Staatsarchiv Neuburg, Depot Heimatverein Neuburg Nr. 52, p. 133, 140, 150.

Erwähnt sei auch das „Inventar weiland Pfalzgrafen Ottheinrichs Kammer-Librorey, soviel davon dem Pfalzgrafen Wolfgang in Heidelberg zuteil und gen Neuburg geführt worden ist" aus dem Jahre 1566[1]. Es verzeichnet neben verschiedenen Schulspielen, die vermutlich um 1540 in Neuburg auf die Bühne gebracht wurden, wiederum zwei musikgeschichtlich bemerkenswerte Pretiosen:

ein „Passionale, mit allten, ettlich hundert Jar allt, vnnd newen schönen Illuminierten Figuren, durch Pfalzgraf Otthainrichen von Veiten Stossen zue Nürmberg Im 33. Jar erkauft, vf Pirgament geschriben, mit schwarzem Sammat vberzogen, vnnd mit Silber vnnd vergullten Clausurn beschlagen" und die im Bücherinventar von 1556 genannten vier Gesangbüchlein: „Vier partes, darinn gesanng, mit Goldt vnnd Seiden vf Leinwat genehet ist, in bretter gebunden, mit braunem Attlas vberzogen, vnnd darauf Herzog Otthainrichs Pfalzgrauen Rheim vnnd Wappen, mit goldt vnnd Silber gestickt. Ao . 1536".

Diese letztgenannte Kostbarkeit könnte von dem kunstreichen Seidensticker und Geiger Giacomo de Mallgrate geschaffen worden sein. Er war vermutlich im Jahre 1536 in die Dienste Ottheinrichs getreten; bei der Erneuerung seiner Bestallung am 28. August 1540 wird eigens erwähnt, daß er auch „Attlas vnnd Seiden zumachen sich anrichte".

Zweifellos verdient das Musikinventar von 1544, das mit mehr als 3000 verzeichneten Kompositionen das umfassendste Musikalienverzeichnis der frühen deutschen Renaissance darstellt, stärkste Beachtung. Vielleicht ist für die weitere Auswertung nunmehr durch die Hinweise auf seine Neuburger Herkunft der Weg geebnet. In unserem Zusammenhang ist der Katalog ein höchst aufschlußreiches Dokument, das den hohen Stand der Musikpflege am Neuburger Hofe Ottheinrichs in ausgezeichneter Weise illustriert. Wo die in ihm verzeichnete Musik erklang, da herrschte ein aufgeschlossener, der Moderne zugewandter Geist. Die Hofkapelle, deren Repertoire in diesem Inventar überliefert ist, muß überdurchschnittliches Format gehabt haben. Deshalb darf wohl gesagt werden, daß jede Darstellung der Musikkultur an den deutschen Renaissancehöfen unvollständig ist, wenn sie die Neuburger Hofkapelle Ottheinrichs übergeht oder übersieht. Allein zahlenmäßig dürfte das etwa 20köpfige Musikerkollegium in Neuburg zu den größeren Hofkapellen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört haben.

Fürstliche Repräsentation, Tafelmusik und sonstige musikalische Unterhaltung sowie vor allem Ausgestaltung der Gottesdienste – das waren wohl im allgemeinen die Aufgaben von Ottheinrichs Hofkapelle. Das Musikalienverzeichnis von 1544 läßt ein starkes „Übergewicht der geistlichen, liturgisch gebundenen Werke gegenüber der weltlichen, für den fürstlichen Privatgebrauch gedachten Musik" erkennen (Hermelink). Einen außerordentlichen Anlaß, bei dem die Hofmusik hervortrat, vermerkt die Kammerrechnung von

[1] Hauptstaatsarchiv München, Pfalz-Neuburg, Akten Nr. 165.

1543/44: die Totenfeier von Ottheinrichs Gemahlin Susanne im April 1543. Der Kammermeister erwähnt in seiner Rechnungsnotiz, daß 83 Schüler zugegen waren und „den Psalter bey Hochgedachten meiner gnedigen frauen gesungen haben". Außerdem nennt er „maister Mathesen. Pfarrer zu Sannd Peter [Mathias Vetter]. Hrn. Cristoffen Capelmaister. Hannsen Hefele Wolfganng klopegk. H. Osi . . . [?] [= wohl Osiander, der die Leichenrede hielt] Pfaff Petzen mesner zu vnnser frauen. vnd mesner zu Sannd Peter" als Mitwirkende bei dem Leichenbegängnis[1].

Wenig später, im Jahre 1544, mußte Ottheinrich auf die Regierung in seinem Neuburger Fürstentum verzichten. Damit war auch die Auflösung der Neuburger Kantorei eine unumgängliche Notwendigkeit geworden. Der Rechnungsband des Kammermeisters Michel Härpfer aus dem Jahre 1545/46 führt von den in der Kammerrechnung 1543/44 genannten Musikern nur noch die Zinker auf der Stadtmauer Andre Schneider und Hans Pixen, den Türmer Wolf Schlick und den Trompeter Bastl Gritscher auf[2].

Aus der Zeit von Ottheinrichs Exil in Heidelberg und Weinheim sind zwar nur spärliche musikgeschichtlich bemerkenswerte Nachrichten überliefert, doch sie lassen erkennen, daß der Pfalzgraf auch in diesem dunklen Abschnitt seines wechselvollen Lebens „die lieblich Kunst der Musica" – wie er sie später in seinem Testament nennt – nicht ganz entbehren wollte und mußte. Folgende Posten im Heidelberger Rechnungsbuch von 1552 deuten das an:

„Item Bastian Busauner aus genaden vnd beuelh meins gn . Hrn . P . Megkenheuser gen Mainz geschigkt 20 fl. . .
Item frembden Geigern aus beuelh Mostawitters 1 fl 30 k
Sonntags Letare: Item von des Luttenisten kindlwegen aus der Tauff zeheben 1 f 12 k."[3]

Aus einem Brief, den Ottheinrich am 13. April 1547 seinem Heidelberger Oheim Friedrich II. übersandt hat, erfahren wir von einem musikalischen Geschenk; er schickt dem kurfürstlichen Onkel einen „gesang, so uns Gregorius Posthinus [Peschin] organist, ee das wir zu Haidlberg auf gewesen, zuegestellt hat, den wollen E. L. hören". Es handelt sich um die von Gregor Peschin zu Neujahr überreichte Motette „Domine Deus noster"[4]. Wie schon einmal angedeutet, war Peschin wahrscheinlich im Jahre 1544 im Gefolge Ottheinrichs von Neuburg nach Heidelberg übergesiedelt. Von hier hat er den schon erwähnten Brief vom 18. November 1547 an Hans Kilian abgesandt[5]. Dieser hat folgenden Wortlaut:

---

[1] KR 1543/44, f. 156 b. [2] Wie S. 266, Anm. 4.

[3] GAM Nr. 2387. – Ob die in dieser Quelle genannte „Spielmaid" eine Künstlerin, wie H. Rott vermutet, oder eine Spülmagd war, möchten wir nicht entscheiden.

[4] H. Rott, *Ott Heinrich und die Kunst,* Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses V, 1905, S. 74. – Winter, S. 96.

[5] Stein, S. 48 ff.

„Freundlicher lieber gsell und Bruder Kilian. Ich hab ein Schreiben (Deiner Handschrifft) von meinem gnedigem Fürsten und Herrn empfangen: und darin etlich articul vernomen für das erst: das Ir f. Gnaden vonunnotten achten daß daselben [?] etliche gsangbuchlen hinauff zu furen sein, Auff solchs bitt Ich mit hochstem vleis, du wöllest Ir fürstl. gnaden dermaßen berichten Nemblich: das Nun ein Zeither meines gnedigen herrn sonderlich (die 6 roten puchlin) vor meinen gnedigsten Herrn Churfürsten gebraucht worden: vnnd so Ich zu Augspurg zur Musik mit andern gebraucht soll werden derselben 6 roten 5 schwartzen in papir vnnd 5 schwarzen in pergamen gebunden puchlen daraus Ich vill ausgesetzt, hart manglen wurde : vnnd wiewol der Hans schopfer allein die 6 kleinen rotten puchlen obgemelt gefordert auch ich sie im volgen lassen vnd zugestellt angesehen das mein gnediger Furst vnd Herr solchs vor auch bewilliget hat, so kundt ich doch nicht erachten mit was schein oder mainung (damit ich meines gd. Fürsten vnd Herrn recht meinung treffe) solche wieder holen und fordern lassen solle.

Fürs ander das Regal will ich so fil ymer muglich onschaden vnd gut behalten:

Zum dritten das ich sollte meines gd. Fürsten vnd Herrn alle gesang klein vnd groß auch dem Singermaister gelihen in Irer f. gnaden hoff dem Ambrosi Hasen vberantworten vnd lifern, darauff ich dan vom Singermeister zehen ingrossirte pucher hollen lassen, von denen ime zway von mir aus befelch meines gd. Herrn geben worden sein, was sonst ander partes auch vneingebunden in Regal ingrossirt gesang vnd Zedlen sein (außerhalb der 6 roten 5 schwartzen papirn vnd 5 schwarzen in pergamen gebundenen puchlen) soferr Ir fürstlich gnad solche mit zufuren bewilligen wolte, will ich darzu attiren legen und antworten.

Zum 4 was ich als dann guts gesangs oben bekomen mag will ich möglichen vleis furtern [?].

Mer hab ich ein verzeichnus empfangen etliches abgeendes gesangs darauff schick ich hiemit

Sepe Expugnaverunt mit 6.

Item 2 tail aus dem psalm beati immaculati : mer hat mir mein gnedig. herr nicht befolhen vnd ich nicht gemacht wie wol in der verzaichnus ander zween tail der 10. vnd 11. psalm.

All ding auff Erd, gehet aber der vagant, wils aber aus der tabulatur schreiben vnd hienach schicken.

Ach herr erheb dein augen,

Ich Arme Nonn,

Herr wie lang psalm: Thomas Stoltzer: Item mer etlicher geistlich psalm vnd lieder hatt der Caspar zu Baden die er gemacht vnd in buchlein schreiben soll.

Ich bin aber in einer Irrung ob ich auch die Teutsche weltliche lieder puchel vom Nottisten nemen vnd zu anderem gesang thun soll. Dann er hat noch etliche lieder davon zu notiren, auch noch etliche messen zu ingrossiren.

Solchs alles bitt ich wollest mich bei (meinem gantz gutem Freunde Eberhard Moll organisten welchen ich zu solcher Raiß vermögt) dißem aigen botten verstendigen vnd all ding meinem gnedigen herrn glimpflichst (wie du waist) darstellen.

Die Quittanz hab ich wider empfangen, zu was statten mir solchs yetziger Zeit raicht kanst wol erachten: Doch bitt ich Du wollest meinem weib solchs gelt, so eheist es sein mag, schicken, dan dasselbs will ich die Quittung finden lassen:

Vale. Aus Heidelberg, den 18. Nouvember ao. 47.

D. w. B. Gregor peschin."

Diesem Schreiben können wir wohl entnehmen, daß Peschin 1547 am Hofe des Kurfürsten Friedrich II. in Heidelberg eine maßgebliche Stellung bekleidete, zugleich aber auch noch seinem einstigen Herrn Ottheinrich zu Diensten stand. Im übrigen ist der Brief ein Beweis für den regen Musikalienaustausch zwischen Ottheinrich und seinem kurfürstlichen Onkel, einen Aus-

tausch, bei dem der Kurfürst offenbar mehr der empfangende als der gebende Partner war.

Außer Peschin ist auch Sebastian Ochsenkhun von Neuburg nach Heidelberg übergesiedelt, wo die Kurfürstin Dorothea von Dänemark eine eifrige Liebhaberin und Förderin der Lautenmusik war[1]. Mit Ottheinrich, dem er von jungen Jahren an gedient hatte, blieb er weiter in Verbindung, und als dieser 1556 seine kurze Regierung als pfälzischer Kurfürst antrat, wurde er wieder dessen Hoflautenist. Die Gunst, die ihm der Fürst durch viele Jahre erwiesen hatte, dankte er mit der Widmung seines Tabulaturbuches, das ein Jahr vor dem Tode des Kurfürsten in der Heidelberger Hofoffizin des aus Regensburg stammenden Druckers Hans Kohl erschien und in besonderer Weise ein bleibendes Denkmal der Musikkultur am Neuburger und Heidelberger Hofe Ottheinrichs darstellt.

Es ist nicht viel, was aus Ottheinrichs Kurfürstenzeit an musikgeschichtlichen Nachrichten überliefert ist, doch es sind Zeugnisse genug, um zu beweisen, daß ihm die Förderung der Musikpflege nach wie vor ernstes Anliegen, ja eine Art Herzenssache war. Das geht gleich im ersten Regierungsjahr aus der an die Neuburger Kirchenordnung von 1543 anknüpfenden Heidelberger Kirchen- und Schulordnung von 1556 hervor, in welcher er für die lateinischen Schulen bestimmt: „Sollen die Kinder auch zur Musica gehalten werden, vnd mit den Andern singen, wie hernach angezeigt wird. . . . Täglich soll man die erste stund nachmittags alle Knaben in der Music üben"; ferner heißt es darin: „. . . . der Schulmeister soll in der kirchen kein ander gesang und Psalm singen, als wie ihm der Superattendant oder Pfarrer befiehlt". Für den Kirchengesang trifft Ottheinrich die Anordnung, derselbe solle deutsch gesungen werden; jedoch genehmigt er unter Berufung auf St. Paulus, daß die Schüler vor dem eigentlichen Gottesdienste eine lateinische Motette zu ihrer Übung vortragen. Diese Schulordnung galt auch für die Studienanstalten in Amberg und Neuburg, die sich bald zu beachtenswerten Pflegestätten der Musik und Pflanzschulen für junge Musiker entwickelten[2]. Wegen des starken Besuches der Neuburger Schule zeigten am 21. März 1556 die Pfarrer zu St. Peter und Unser Frauen an, der Schulmeister „beger ains zugehilffen an des Cantors statt dann er hab vrlaub begert so konnde er die schul nit allain versehen. Dann er hab wol bey 100 knaben"[3].

Die Mitglieder der Heidelberger Hofkapelle Ottheinrichs sind leider nur vereinzelt bekannt. Wenn der Neuburger Liedmeister Gregor Peschin um

---

[1] Wallner, S. 229.

[2] Ebda. S. 230; D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Oberpfalz*, Amberg 1867, S. 88 ff.; H. Ockel, *Geschichte des höheren Schulwesens in Bayerisch-Schwaben während der vorbayerischen Zeit*, Berlin 1931, S. 249.

[3] B. Staatsarchiv Neuburg, Pfalz-Neuburg Lit. Nr. 1515, f. 398; ebda. Nr. 1507, f. 3: 15. Dez. 1546, wird in Neuburg Georg Zenger als Cantor angenommen.

1556 noch lebte – in diesem Jahre bringt Georg Forster im letzten Teil seiner Liedersammlung Kompositionen von ihm – dann dürfte er neben Ochsenkhun eine der maßgeblichen Persönlichkeiten der Heidelberger Kantorei gewesen sein. Gewidmet ist der genannte 4. Teil der Anthologie Forsters dessen Heidelberger Jugendfreund Stefan Zirler, der als Kammersekretär Ottheinrichs in Heidelberg eine ähnliche Stellung einnahm, wie sie in Neuburg Hans Kilian innegehabt hatte[1]. Sicherlich zählte Zirler zu den besten Kräften der Heidelberger Hofmusik des Kurfürsten Ottheinrich. Die hohe Wertschätzung, die man Zirler als Komponisten, Dichter und Sänger entgegenbrachte, bezeugt der kurfürstliche Hofpoet Jacob Micyllus, der unseren Meister in einem feierlichen Hymnus als neuen Orpheus und Apollo pries[2]. – Die Hoftrompeter Ottheinrichs werden einmal anläßlich eines Besuches des Kurfürsten in Amberg im Jahre 1556 genannt[3].

Das Mosaik der hier zusammengetragenen Zeugnisse für das hohe Niveau der Musikpflege am Hofe Ottheinrichs und für dessen musikalischen Enthusiasmus sei noch ergänzt durch einige aufschlußreiche Äußerungen von Zeitgenossen. Andreas Osiander, der Reformator Neuburgs, sandte um 1543 dem Herzog Albrecht von Preußen einen kunstvollen Gesang, den ihm Ottheinrich geschenkt hatte, eine Komposition, wie er sie sein Lebtag noch nicht gehört habe. „Er ist auch", schreibt Osiander, „Hertzogen Ottheinrichen zu Gefallen und auf die Meinung gemacht, daß es unmöglich sein soll, ihn auf die Instrument zu bringen, wie dann sein fürstl. Gnaden überaus eine feine Cantorei und gute Instrumentisten hat. Aber sie haben ihn dennoch gezwungen". Er schließt den Bericht: „So durchkreucht in ihm das Fa und Mi alle Claves durchaus, welches vormals unerhört", ohne daß man es beim Singen merke[4]. – Für das Urteil von Zeitgenossen, die Ottheinrich wegen seines Übertritts zur Reformation nicht gerade gewogen waren, ist eine Episode bezeichnend, die sich 1544 am Hofe des Augsburger Fürstbischofs Otto Truchseß von Waldburg zugetragen hat. Als dieser Kardinal geworden war, hielt er „ein Banket und darbei eine köstliche Musicam, darbei war auch Herr Gregori vom Stain. Da sprach der Bischof: Wohlan Herr Gregori, wie gefällt euch diese schöne Musik? Antwort er, Gnädigster Herr, sie gefällt mir treffentlichen wohl, aber ich hab sie eben so gut bei Herzog Ott Heinrichen gehört; deren vergleicht sie sich sehr, id est, Der Herzog Ott Heinrich hat mit seiner Musica und in ander Weg Haus gehalten, daß er verdorben. . . ."[5]. Diese

---

[1] Stein, S. 41.

[2] C. Ph. Reinhardt, *Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jhs.*, Heidelberger Studien z. Musikwiss. VIII, Kassel 1939, S. 53.

[3] Wallner, S. 229.

[4] Rott, S. 52; vgl. J. Petersohn, *Albrecht von Preußen u. Ottheinrich von der Pfalz*, Arch. f. Kulturgesch. XXXIX, 1957, S. 323–360.

[5] O. Ursprung, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke*, Diss. München 1913, S. 42 f.

Äußerung mag dem Verfasser der Zimmernschen Chronik zu Ohren gekommen sein; denn er berichtet in ähnlicher Weise: Pfalzgraf Ottheinrich habe „mit seiner musica undt in ander weg haus gehalten, das er verdorben, landt undt leut ufgeben undt verlassen muessen“ [1].

Zwei die Flöte blasende Engel und mannigfache Musikinstrumente, Lauten, Flöten und Zinken, eine Posaune, Harfe und Kleinorgel, zieren das Portal des Heidelberger Schlosses zu beiden Seiten des Bildnisses seines kurfürstlichen Erbauers. Die Wahl solchen Schmuckes ist hier mehr als Ausdruck des Zeitstils; sie spricht das symbolhaft aus, was Artikel XIV im Testament Ottheinrichs mit ernsten, schönen Worten ausdrückt:

„. . . . Dieweil die lieblich Kunst der Musica, in heiliger göttlicher schrifft, Auch sonst bey verstendigen leuten, ein gut lob vnd zeugnus hat, vnd one zweifel Gott der Allmechtig, ain Schöpffer vnd Brunn aller gueten Kunst vnd gaben, die erKantnus solcher Kunst den menschen nit vergebens mitgetaillt, auch die selbig billich, als liebliche gaben Gottes, zu gebrauchen, wie dann furnemlich zu der Ehr Gottes, vnd volgends zu erquicKhung menschlichs gemuets geschehen soll, So ist vnser entlicher vnd letzter will, das vnsere angestellte Capell vnd Musica, in gleichnus on allen abgang in gueter Harmonia vnd ordnung, Insonderhait in der schloß-Kirchen zu Haidelberg Conseruirt vnd erhallten, Auch yederzeit die fursehung geschehe, das an stat der abgehenden oder vntuglichen Singer, andere wolgestimbte singer, Cantores vnd Musici, nach art einer yeder stimen, des gleichen berumbte vnd Kunstreiche Organisten, pusauner, Harpffanisten, Lautanisten, zincKhenbleser vnd Trumetter, zur hand gebracht vnd angestellt werden sollen, Auch In betrachtung, das solchs, als ain sonderliche zier, vnd wolstand, von vnuerdechtlichen jaren, Auch wie wir bericht, vasst am ersten In teutschenn landen Also bey der Churfurstlichen Pfaltz herKomen, vnd dieselbige vor andern an solchem ein sonderen Rhuem gehabt, Wir wollen vnd ordnen auch, das alle vnsere gesangbuecher vnd Instrumenta, zu der music gehorig, laut der Register bei gedachter vnser Capellen vleissig vnd ordentlich verwaret vnd behalten werden“ [2].

Wohl kaum ein zweiter Fürst des 16. Jahrhunderts dürfte sich in seinem Testament so fürsorglich und liebevoll um die Musikpflege an seinem Hofe nach seinem Tode gekümmert haben wie Ottheinrich. Deshalb mutet es uns geradezu tragisch an, daß der Heidelberger Nachfolger Friedrich III., ein übereifriger Calvinist, für diese letzten Herzenswünsche seines Vorgängers kein Verständnis aufgebracht hat. Bedauernd schreibt der englische Gesandte im Reich im Jahre 1559 an Königin Elisabeth, der Nachfolger Ottheinrichs habe zwei Drittel der Dienerschaft entlassen, darunter alle Musici der schönen Hofkapelle [3].

---

[1] A. von Reitzenstein, *Ottheinrich von der Pfalz,* Bremen u. Berlin 1938, S. 197.
[2] Stein, S. 52 f.
[3] B. Kurze, *Pfalzgraf Ottheinrich,* Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben III, 1954, S. 249.

Semantische und formale Gestaltungsprinzipien in den „Biblischen Historien“ von Johann Kuhnau

von

WOLFGANG REICH

Die Bedeutung der *Biblischen Historien* von Johann Kuhnau für die Geschichte der Programmusik ist früh erkannt und gewürdigt worden. Zur gattungsgeschichtlichen Stellung des Werkes dürfte nach Spitta[1], Shedlock[2], Seiffert[3] und Klauwell[4] wenig mehr zu sagen sein. Anders steht es um den ästhetischen und speziell den semantischen Aspekt dieses Sonatenzyklus. Unsere seit Schering wesentlich vertiefte Kenntnis barocker Gestaltungsprinzipien ermöglicht heute in dieser Beziehung einen methodisch exakteren Ansatz und zwingt zur Überprüfung der Ergebnisse der älteren Forschung. Dazu sollen die folgenden Ausführungen beitragen[5]. Sie gehen von einer doppelten Fragestellung aus: 1. Welcher Mittel bedient sich Kuhnau zur Realisierung des programmatischen Vorwurfes? 2. Welches Verhältnis besteht in den *Biblischen Historien* zwischen programmatisch bedingten und spezifisch musikalischen Gestaltungsprinzipien?

In der Vorrede zu den *Biblischen Historien*[6] hat Kuhnau über einige der Mittel, deren er sich zur Durchführung des Programmes bediente, Rechenschaft abgelegt. Diese Vorrede hat denn auch bei Besprechung des Werkes meist als Ausgangspunkt gedient[7]. Tatsächlich bietet sie nicht mehr als einige Fingerzeige. Kuhnaus Absicht war es keineswegs, seinem Publikum einen vollständigen Schlüssel zu den *Historien* zu liefern – ebensowenig, wie er

[1] Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach,* Bd. I, Leipzig 1873, S. 235.

[2] J. S. Shedlock, *The Pianoforte Sonata, its Origin and Development,* London 1895.

[3] M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik,* Bd. I, Leipzig 1899, S. 246 ff.

[4] O. Klauwell, *Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart,* Leipzig 1910, S. 34 ff.

[5] Soweit sie Fragen der musikalischen Rhetorik berühren, fußen sie auf den Arbeiten von A. Schmitz, inbesondere: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs,* Mainz 1950, und Artikel *Figuren* in MGG.

[6] *Johann Kuhnaus Klavierwerke,* DDT IV, hg. von K. Päsler, Leipzig 1901, S. 114 ff.

[7] Vgl. H. Bischoff, *Über Joh. Kuhnaus musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonmalerei,* Programm der Neuen Academie der Tonkunst in Berlin, 1877; Seiffert, S. 248 ff., Klauwell, S. 34 ff.

etwa den Leser der Vorrede der Mühe enthob, das aufgegebene „algebraische Problema" selbst zu lösen.

Einen eigenen Weg zur Erhellung der Gestaltungsprinzipien Kuhnaus beschritt in jüngster Zeit Walter Serauky, indem er Gegebenheiten der Affektenlehre, wie sie sich in den Äußerungen zeitgenössischer Theoretiker niederschlugen, für die Hermeneutik der *Biblischen Historien* nutzbar zu machen suchte[1]. So erfolgreich sich indessen ein derartiges Verfahren für die Interpretation barocker Vokalmusik bewährt hat, so problematisch wird seine Anwendung überall da, wo keine Simultaneität von Wort und Ton gegeben ist. Im Falle der „Affektenmetrik", auf die sich Serauky bezieht, tritt als erschwerendes Moment hinzu, daß die Möglichkeiten metrischer Gestaltbildung zu begrenzt sind, um allein darauf ein differenziertes System von Ausdrucksformeln zu begründen. Daher die Widersprüchlichkeit und mangelnde Konkretheit der Theoretikeraussagen. Um diesen Schwierigkeiten zu entgehen, wird im folgenden versucht, die Mittel der programmatischen Gestaltung aus den Sonaten selbst zu erschließen, und zwar durch Gegenüberstellung verwandter musikalischer Tatbestände einerseits und verwandter programmatischer Situationen andererseits. Die zeitgenössische Musiktheorie soll erst in zweiter Instanz herangezogen werden. Vorausgesetzt wird somit, daß der Zyklus der *Historien* ein geschlossenes semantisches System darstellt, dessen einzelne Sinnträger einander widerspruchslos ergänzen. Diese Annahme darf schon von der Absicht des Komponisten her als gerechtfertigt gelten; sie wird im Fortgang der Untersuchung zu erhärten wie auch einzuschränken sein.

Die Wiederkehr einzelner Motive im Verlauf der *Historien* hat schon Shedlock beobachtet und in einem Falle sogar von „Leitmotiven" gesprochen[2], ohne diesen Gedanken allerdings weiter zu verfolgen. Es soll deshalb an einigen Beispielen gezeigt werden, daß motivischen Entsprechungen in den Sonaten stets inhaltliche Übereinstimmungen parallel gehen, mit anderen Worten: daß die wandernden Motive Affektformeln sind.

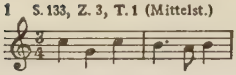
Zu den leicht ansprechbaren Motiven dieser Art gehört das Freudenmotiv. Es besteht aus drei Tönen, deren erster und dritter die gleiche Höhe haben, während der mittlere eine Sekunde bis Sexte tiefer steht. In der Grundform zeigt es drei gleiche Notenwerte, doch geht es häufig die Verbindung mit dem daktylischen Rhythmus ein.

---

[1] *Die Affekten-Metrik des Isaac Vossius in ihrem Einfluß auf Joh. Kuhnau und Joh. Seb. Bach,* Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 105 ff.

[2] *The Pianoforte Sonata,* S. 62; SHEDLOCK sieht im letzten Satz der 3. Sonate (Jakobs Verdruß) „an early instance of the employment of representative themes". Überhaupt ist er von den älteren Forschern, trotz einzelner Irrtümer, am weitesten zum historischen Verständnis dieses Werkes vorgedrungen; den Gegenpol, das größte historische Unverständnis, repräsentiert die rein formalästhetische Betrachtung von BISCHOFF.

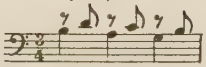
1 S. 133, Z. 3, T. 1 (Mittelst.)



Die Deutung dieses Motivs ist schon insofern gesichert, als es sich auch in Kantaten Kuhnaus bei dem Wort „Freude" und dessen Ableitungen findet[1]. In den *Historien* wird der 1. Satz der 3. Sonate (Freude in Labans Familie) völlig von diesem Motiv beherrscht[2]. Da der Satz als Gigue angelegt ist, erscheint es zuerst in der Umkehrung. Ebenfalls in der Umkehrung eröffnet es devisenartig den letzten Satz der 5. Sonate (Siegesfreude der Israeliten unter Gideon)[3]. Deutlich ausgeprägt ist es auch in I/6[4] und I/8[5] (Freude über Davids Sieg und allgemeines Freudenfest) und in III/4 (Hochzeitsfreude im Hause Labans), wo es jeweils an den Halb- und Ganzschlüssen auftritt[6]. Nur einmal hat Kuhnau in einer entsprechenden Situation gänzlich auf die Anwendung des Freudenmotives verzichtet, nämlich bei der Darstellung der Freude des genesenden Hiskias (IV/3).

Eine andere leicht deutbare Formel, gebildet aus stufenweise fortschreitenden Vierteln mit nachschlagenden Achteln im Terzabstand,

2 S. 140, T. 3, Baß



bestimmt den 2. Satz der 2. Sonate (Davids Lied vor Saul)[7] und findet sich in gleicher oder leicht abgewandelter Form in der 3., 5. und 6. Sonate[8]. Shedlock, der das Motiv in II/2 tonmalerisch deutete, sah in ihm einen Ausdruck für die Unruhe Sauls[9]. Diese Erklärung muß schon deshalb auf Widerspruch stoßen, weil sie die dramaturgisch klare dreiteilige Anlage der Sonate (Unruhe – Tröstung – Heiterkeit) außer acht läßt. Eine Vergleichung der Parallelstellen führt denn auch zur entgegengesetzten Auffassung: das Motiv symbolisiert zweifellos das Schwinden eines niederdrückenden Affektes. Nämlich in III/5: Jakobs böse Ahnung weicht; in V/3: Gideons Verzagtheit schwindet unter dem Eindruck der Traumerzählung; in VI/1: der Segen des sterbenden Jakob besänftigt den Schmerz seiner Kinder.

Dieser Fall erweist hinlänglich, wie leicht eine Interpretation barocker Tonsprache in die Irre gehen kann, die es unternimmt, scheinbar rein tonmalerische Partien mit Hilfe oberflächlich aufgefaßter Analogien zu „erklä-

---

[1] Vgl. *Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren,* DDT LVIII/LIX, hg. von A. Schering, Leipzig 1918, S. 241 f., 248, 321 u. ö.

[2] DDT IV, S. 146 f. [3] Ebda. S. 168. [4] Ebda. S. 131. [5] Ebda. S. 133.

[6] Ebda. S. 150, Zeile 6; S. 151, Zeilen 3, 4, 6.

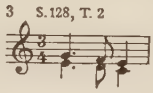
[7] Ebda. S. 140 ff. [8] Ebda. S. 156, 165 f., 170 f.

[9] *The Pianoforte Sonata,* S. 59.

ren", wo es sich in der Tat nur darum handelt, eine Formel zu erkennen und ihren Sinn zu „wissen"[1].

Ein ähnliches Beispiel: Klauwell sieht in den absteigenden Tonrepetitionen, die beim Tode Goliaths erklingen, das Bild des „rinnenden Blutes"[2]. Dieses Bild ist jedoch, wenn überhaupt intendiert, nur von akzidentieller Bedeutung. Primär handelt es sich hier um das auch bei Bach anzutreffende Todesmotiv, das ebensogut bei „unblutigen Todesarten" Verwendung findet. In den *Biblischen Historien* selbst bildet es noch das Fugenthema von VI/4 (Totenklage für Jakob) und dringt als motivische Substanz auch in andere Sätze der letzten Sonate ein.

Vorwiegend vom Rhythmus her bestimmt ist ein Motiv, das in fast allen Sonaten eine Rolle spielt und eine über den Elementaraffekt hinausgehende komplexe Seelenverfassung repräsentiert. Ebenfalls dreitönig, schreitet es im daktylischen Rhythmus stufenweise abwärts – mitunter in Terzen – und zeigt in der Anwendung eine gewisse Affinität zum Freudenmotiv.



Sein Inhalt wäre etwa zu umschreiben durch die Stichworte „Heiterkeit – Zuversicht – Vertrauen". Als Belege seien nur genannt: I/3 (Mut und Gottvertrauen Davids)[3], III/5 (Der in der Hochzeitsnacht ahnungslos vergnügte Jakob)[4], VI/6 (Die getrösteten Hinterbliebenen Jakobs)[5]. In IV/2 wird es in der Umkehrung mit dem Choral kontrapunktiert. Der Geltungsbereich des daktylischen Metrums – in diesem Zusammenhang immer in punktierter Form: ♩.♪♩ – ist durch die Verbindung mit dieser Affektformel eindeutig abgegrenzt. Ein durchgehendes Prinzip rein metrischer Formelbildung läßt sich aber in den *Historien* nicht erkennen. Allenfalls könnte noch auf eine gewisse Konsequenz in der Anwendung des Trochäus (in der punktierten Form: ♩.♩) hingewiesen werden, der in der Seufzermotivik getragener Sätze eine Rolle spielt (III/2 und VI/1). Im schnellen Zeitmaß erscheint dieses Metrum nur einmal, nämlich bei der Schilderung Goliaths (I/1). Diese Ausschließlichkeit des Gebrauches ist aber wohl kein hinreichendes Argument, um daraus die symbolische Wertigkeit des Trochäus zu folgern.

---

[1] Vgl. zu diesem Fragenkreis die ähnlich gerichteten Ausführungen von A. Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs – Grundfragen und Grundlagen,* Kongr.-Ber. Lüneburg 1950, S. 33 ff.

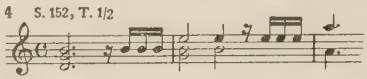
[2] *Geschichte der Programmusik,* S. 41; vgl. DDT IV, S. 129, Zeile 5.

[3] DDT IV, S. 128; zuerst in Takt 2.

[4] Ebda. S. 155, Zeile 4, Takt 2; Takt 1/2 fast identisch mit S. 128, Zeile 1, Takt 6/7.

[5] Ebda. S. 176, Zeile 4, Takt 2; der Anfang dieses Satzes ist vorweggenommen auf S. 171, Zeile 5, Takt 5 ff.

Schließlich sei noch ein Motiv erwähnt, das der Art seiner Anwendung nach ebenfalls als Affektformel erschlossen werden kann. Es besteht aus dreifacher schneller Tonrepetition mit anschließendem Sprung in die Oberquart



und eröffnet devisenartig die Sätze II/1 [1] und III/4 [2]. In beiden Fällen liefert es zugleich das Material für die anschließende Fuge. Es symbolisiert offenbar den vom Bösen beherrschten Sinn Sauls und Labans. In der Umkehrung erscheint es in III/6 [3], wo es den Zorn Jakobs über den an ihm verübten Betrug andeutet.

Diese Aufzählung von Affektformeln könnte den Eindruck erwecken, es handele sich hier um eine Art musikalischer Begriffssprache mit Vokabeln von scharf umrissenem Geltungsbereich. Das trifft nicht zu. Wer die *Historien* daraufhin durchsieht, wird bemerken, daß die einzelne Affektformel je nach der programmatischen Situation oder der Verbindung mit anderen Affektformeln eine immer neue Schattierung erhält; er wird sich bei der Interpretation vor die Aufgabe gestellt sehen, aus der Gesamtheit der Belege das „kleinste gemeinschaftliche Vielfache" zu ermitteln (denn daß die Sinnbreite jeder Affektformel so klein wie möglich bleiben muß, wenn ihre Funktion nicht illusorisch werden soll, ist klar). Insofern kann die hier gegebene Deutung in Einzelheiten anders nuanciert werden. Hinreichend umgrenzt ist aber die seelische Grundsituation, die durch die einzelne Formel von Fall zu Fall nach verschiedenen Seiten hin beleuchtet wird. Darin erweist sich die Beziehung zur Affektenlehre, die ja den Affekt als komplexe Erscheinung behandelt, deren Komponenten es zu entfalten gilt.

Aber nicht nur durch ihren komplexen Inhalt entfernt sich die Affektformel Kuhnaus vom semantischen Idealfall der „Vokabel", sondern ebenso durch die Variabilität ihrer Form und die Freizügigkeit ihrer Anwendung, bewirkt durch den Einfluß spezifisch musikalischer Forderungen. Verwendung starrer Formeln und zwangsmäßige Verknüpfung bestimmter programmatischer Inhalte mit bestimmten musikalischen Formeln wären natürlich das Ende jeder künstlerisch ernst zu nehmenden Gestaltung. Andererseits führt der unumgängliche Kompromiß zwischen programmatischen und musikalischen Ansprüchen zu Verstößen gegen die inhaltliche Eindeutigkeit. Ein solcher Fall liegt etwa vor in Kuhnaus bereits erwähntem Verzicht auf das Freudenmotiv bei der Darstellung der Freude des genesenden Hiskias [4]. Ein weiteres Beispiel sei hier angeschlossen.

---

[1] DDT IV, S. 135. [2] Ebda. S. 152. [3] Ebda. S. 156, Zeile 4 f.
[4] Vgl. oben S. 278.

Kuhnaus Formeln für sthenische Affektlagen (Freuden-, Vertrauens, Trostmotiv) sind in ihrer Grundgestalt mit dem ungeraden Takt verknüpft. Alle Sätze, in denen sie dominieren, stehen im dreizeitigen oder sechszeitigen Takt. Dadurch wird die im Bewußtsein der Zeit ohnehin gegebene symbolische Wertigkeit dieser Taktarten als Ausdruck „positiven" Affekts stark unterstrichen[1]. Indessen gibt es in den *Historien* einen auffälligen Verstoß gegen dieses Herkommen und sogar gegen alles ursprüngliche Empfinden: Die 5. Sonate beginnt mit einer Gigue, die Gideons Zweifel am versprochenen Sieg ausdrücken soll. Muß schon die Versetzung des traditionellen Suiten-Schlußsatzes an den Anfang befremden, so erscheint es vollends unerfindlich, wieso Kuhnau zur Darstellung eines dumpf lastenden Affekts gerade den Satztyp heranzog, der von jeher auf den Charakter des heiteren Kehraus festgelegt war. Daß ihm andere Mittel zur Schilderung des Zweifels zur Verfügung gestanden hätten, wird wohl niemand bestreiten. Entscheidend für die Wahl der Gigue waren aber formale Überlegungen. Kuhnau nahm den Verstoß gegen Herkommen und Ausdrucksprinzip in Kauf, weil ihm die spezifische Architektonik seiner Großform wichtiger war[2].

Von den Mitteln der musikalischen Rhetorik hat Kuhnau selbstverständlich reichlichen Gebrauch gemacht. Seine *Biblischen Historien* sind ein wahres Kompendium der Figurenlehre. Dennoch ist es gerade auf diesem Gebiet schwierig, seinen Ausdrucksabsichten zu folgen, da die Konkretisierung durch den unmittelbaren Wortbezug fehlt. Alle Figuren, die der begrifflichen Vertiefung oder Modifizierung eines durch das Wort gegebenen Inhalts dienen – und das ist die Mehrzahl – schweben hier gewissermaßen in der Luft. So können wir, um nur ein Beispiel zu nennen, trotz Kuhnaus zusammenfassender Überschrift nicht entscheiden, welcher Zug im Porträt Davids (I/3) durch die offenbar als Emphasis aufzufassende Wiederholung in Takt 4–6 unterstrichen werden soll[3]. Nahe läge freilich die Vermutung, daß die Emphasis sich hier „selbst meint" und somit die „Emphase", d. h. den Kampfeseifer Davids sinnfällig machen soll. Bestimmbar sind hingegen die Figuren, die einen Affekt oder eine Situation in unmittelbarer Bildlichkeit zur Anschauung bringen. Dahin gehören etwa die Tirata in I/4 (Davids Steinwurf)[4], die Fuga in I/5[5] und V/4[6] (Flucht der Philister bzw. Midianiter), der durch die Circulatio figurierte Orgelpunkt in II/1[7] und die Parrhesia im gleichen Satz

---

[1] Einen schönen Beleg für das Zusammenwirken von Taktart und Motiv liefert VI/1, wo jedesmal mit Einsetzen des Trostmotives der C-Takt in den ¾-Takt umschlägt.

[2] Vgl. dazu die späteren Ausführungen über die Großform der *Biblischen Historien.*

[3] DDT IV, S. 128; die zweimalige Wiederholung und damit Verselbständigung eines an sich untergeordneten Motivteils ist musikalisch sinnwidrig, aber gerade darum als Figur schlagkräftig.

[4] DDT IV, S. 129, Zeile 4. [5] Ebda. S. 129 f. [6] Ebda. S. 167 f.

[7] Ebda. S. 135 unten.

(Sauls Besessenheit)[1] oder die häufig auftretenden Figuren Katabasis und Pathopoiia.

Die beiden letzteren Figuren spielen in den *Historien* eine bevorzugte Rolle als Mittel der Darstellung einer asthenischen Affektlage. Die Pathopoiia (als chromatischer Auf- oder Abstieg) bewirkt die „auffällige Harmonisierung" des Chorals in I/2[2] (Die vor Goliath zitternden Israeliten), charakterisiert in III/4 den hämischen Laban[3] und in besonders eindrucksvoller Weise in II/1 die Traurigkeit Sauls[4] sowie in VI/4 den Schmerz der Kinder Israel[5]. Die Katabasis (diatonisch absteigend) als Ausdruck des Schmerzes bestimmt vor allem das Bild des 3., 4. und 5. Satzes der letzten Historie (Jakobs Tod).

Überblickt man den Anteil der Affektformeln und musikalisch-rhetorischen Figuren an der semantischen Gestaltung der *Historien,* so wird offenbar, daß der Kreis der rein tonmalerischen Partien sehr klein ist. Zu ihnen wären etwa zu zählen I/7 (Konzert der Weiber für David), V/4 (Schlacht Gideons gegen die Midianiter), Davids Präludieren auf der Harfe in II/1 und Rahels Brautlied in III/3. In den meisten Fällen durchdringen tonmalerische und tonsymbolische Ausdrucksmittel einander so weitgehend, daß eine Grenzziehung undurchführbar ist. Von dieser Voraussetzung muß eine Analyse ausgehen, die zu adäquaten Ergebnissen führen soll. –

Unter formalem Aspekt hat Seiffert Kuhnaus *Biblische Historien* zu Recht als „natürliche Konsequenz seiner ersten Sonatenversuche" bezeichnet[6]. Nun war aber das entscheidende Merkmal dieser ersten Sonatenversuche ein negatives: die Aufhebung aller Verbindlichkeiten, unter denen die Suite gestanden hatte, die völlige Freiheit in der Gestaltung und Anordnung der Einzelsätze. Der verbleibende Rest formaler Bestimmung: „Reihung kontrastierender Einzelsätze", konnte für programmbedingte Experimente kaum mehr ein Hindernis bilden. Den letzten im Rahmen dieser formalen Mindestforderung noch möglichen Schritt bis an die Grenze zur Formlosigkeit tat Kuhnau in den *Historien* dadurch, daß er die Anzahl der Sätze, die in den *Frischen Klavierfrüchten* von 1696 noch stets 4 oder 5 betragen hatte, ebenfalls frei behandelte (sie schwankt in den *Historien* zwischen 3 und 8). Dieser Schritt war jedoch nur noch ein gradueller, kein prinzipieller, da die Sätze in der neuentstandenen Sonate nicht mehr typenmäßig gebunden, sondern frei waren zur beliebigen Anordnung und Reihung.

Die Bedenklichkeit einer so weitgehenden Formauflösung konnte einem spekulativen Kopf wie Kuhnau nicht verborgen bleiben. Er wirkte ihr entgegen, indem er einerseits das Prinzip der tonartlichen Disposition, das sich

---

[1] Ebda. S. 138 unten. [2] Ebda. S. 127.

[3] Ebda. S. 152, Takt 15/16, Baß.

[4] Ebda. S. 135, Takt 7–10 durch das ganze obere System, Takt 23–25 im Baß; S. 136, Takt 10–18 in beiden Außenstimmen!

[5] Ebda. S. 175.

[6] *Geschichte der Klaviermusik,* S. 246.

in der mehrstimmigen Sonate seiner Zeit bereits abzeichnete, konsequent weiterführte und andererseits, auf die Suitenpraxis zurückgreifend, einzelnen typisierten Sätzen einen festen Platz im Formablauf zuwies. Nachstehendes Schema soll die formale Anlage der *Historien* veranschaulichen.

I. Der Streit zwischen David und Goliath

Nr. des Satzes	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	C	a	C	F	C	C	C	C
Taktart	4	4	3○	4	4	3○△	4	3○△
Typ*	Präludium	Choralbearb.	Menuett	Präludium	Fugato	–	–	Menuett
Progr.Inhalt	Goliath	Furcht d.Isr.	David	Kampf	Flucht	Freude	Konzert	Siegesfest

II. Der von David vermittelst der Musik kurierte Saul

Nummer	1	2	3
Tonart	g	B	g
Taktart	4	3□	4
Typ	Toccata	–	Aria
Inhalt	Wahn	Tröstung	Ruhe

III. Jakobs Heirat

Nummer	1	2	3	4	5	6	7 = 3
Tonart	G	C	e–G	–	D	C	G
Taktart	6△	4	3–4	4	3○□	4	4
Typ	Gigue	–	–	Rezit.u.Fuge	Menuett	Rezitativ	–
Inhalt	Freude	Fron	Hochzeit	Betrug	Hochz.Nacht	Zorn	Hochzeit

IV. Dert todkranke und wieder gesunde Hiskias

Nummer	1	2	3
Tonart	c	c	c
Taktart	4	6○	3
Typ	Choralbearb.	Choralbearb.	Gigue
Inhalt	Lamento	Vertrauen	Freude

V. Der Heiland Israels Gideon

Nummer	1	2	3	4	5	6
Tonart	F	–	F–C	C	F	F
Taktart	3	4	3○□	4	4	3△
Typ	Gigue	Rezitativ	Präludium	Präludium	Fugato	–
Inhalt	Zweifel	Furcht	Hoffnung	Kampf	Flucht	Siegesfreude

VI. Jacobs Tod und Begräbnis

Nummer	1	2	3	4	5
Tonart	Es	Es	B	Es	Es
Taktart	4–3○□△	4	4	4	3○△
Typ	Toccata	Fuge	–	Rezit. u. Fuge	Menuett
Inhalt	Sterben	„Konsequenz“	Reise	Bestattung	Trost

Motive (Affektformeln): ○ = Vertrauen
□ = Tröstung
△ = Freude

* Die in dieser Spalte versuchten Charakterbezeichnungen sind so allgemein wie möglich aufzufassen.

Gegenüber der tonartlichen Disposition der Sonaten von 1696 repräsentieren die *Biblischen Historien* einen Fortschritt in Richtung auf den Idealfall der symmetrischen Gruppierung der Sätze um eine Zentraltonart. In der 1., 2. und 6. Historie ist dieser Idealfall annähernd verwirklicht. Noch bemerkenswerter ist aber der Bauplan der 3. Sonate, in der sich einem Mittelsatz von völlig unbestimmbarer Tonart die äußeren Sätze paarweise korrespondierend anlagern. In der zyklischen Abfolge der Sonaten wechseln Dur und Moll kontrastierend. Lediglich mit der letzten Sonate wird diese Ordnung durchbrochen, um den Zyklus in Dur zu schließen.

Vergleicht man Sätze der *Historien* mit solchen der vorangegangenen Klavierwerke Kuhnaus hinsichtlich formaler und satztechnischer Einzelheiten, so ergeben sich weitgehende Übereinstimmungen. Zu den meisten Sätzen der *Historien* lassen sich unschwer frühere Seitenstücke finden. Insbesondere spielt die Verbindung improvisatorisch freier und fugierter Abschnitte auch in den *Historien* eine beträchtliche Rolle als formprägendes Element. Sie nähert sich teils dem Charakter der älteren mehrteiligen Toccata, teils dem des Formpaares Präludium-Fuge und steht immer im geraden Takt. In der 2. und 6. Sonate bildete diese Kombination den Einleitungssatz, in den Sonaten 1, 3, 5 und 6 erscheint sie jeweils an der Peripetie des Geschehens und leitet damit zugleich den zweiten Teil der Sonate ein. Sie fehlt lediglich in der 4. Sonate, die auf eine Choralbearbeitung gestellt ist und keinen Spielraum für größere Entwicklungen läßt. Nirgends steht in den *Historien* ein Fugato für sich allein, ohne präludienhafte Einleitung.

Kuhnaus Bestreben, die formalen Schwerpunkte der Sonaten durch markante Typen herauszuheben, führt also zu einer Konservierung gewisser Suitenelemente. Ihre Funktion wandelt sich freilich grundlegend. Das äußert sich auch in der neuartigen Verwendung der Gigue. Dieser Tanztyp, der durch Zweiteiligkeit und Motivumkehrung Gewicht und Charakter erhält, erweist sich als brauchbar zur formalen Gliederung. Er übernimmt daher in der 3. und 5. Sonate die Funktion des Einleitungssatzes. In ähnlicher Weise leitet Kuhnau auch die 1. Sonate durch eine typenhafte Form ein; in diesem Falle ist es ein Präludium.

Es ergibt sich, daß unbeschadet des programmatischen Gehalts die Gesamtanlage der *Biblischen Historien* wesentlich von formalen Erwägungen her bestimmt ist: Wechsel von vielsätzigen Sonaten in Dur und dreisätzigen in Moll[1]; planvolle Tonartverteilung innerhalb der Sonaten; Einleitung aller Sonaten und Zweiteilung der vielsätzigen durch charakteristische Satztypen; Verweisung der freien Sätze in die „formalen Senkungen". Lediglich die Taktart, die von der semantischen Funktion voll beansprucht wird,

[1] Freilich hat auch diese formale Eigenheit wieder ihr programmatisches Äquivalent: die dreisätzigen Sonaten sind subjektive Seelenschilderungen, die vielsätzigen spiegeln ein reichbewegtes äußeres Geschehen.

scheidet für die formale Gliederung aus. In dieser überlegten Durchgestaltung der Form – bei im übrigen fast gleichbleibenden satztechnischen Mitteln – besteht ein wesentlicher Fortschritt über die Sonaten von 1696 hinaus. Er ist offensichtlich durch das Bestreben inspiriert, zu der Fülle des programmatischen Stoffes ein formales Gegengewicht zu schaffen.

Demnach ist die seit Bischoff ständig wiederholte Ansicht, die *Historien* wiesen „jeden Anspruch an eine in sich konsequente musikalische Architektonik ab"[1], nicht haltbar. Das Verhältnis von Programm und musikalischer Gestaltung ist wechselseitig; das Programm wird schon im Hinblick auf eine ausgewogene musikalische Architektonik entworfen. Wo sich das konstituierende Formpaar Präludium (Toccata, Rezitativ) – Fuge (Fugato) nicht zwanglos aus der Situation ergibt („Kampf – Flucht" in I und V), wird es gewaltsam motiviert („Die Leidtragenden gedenken der 'Konsequenzen'" in VI/2) oder auf seine programmatische Rechtfertigung überhaupt verzichtet (III/4 und VI/1). In den letzteren Fällen empfiehlt es sich, keine Spekulationen über die symbolische Funktion der Fuge anzustellen, wie dies noch Päsler tat[2]. Ähnlich steht es mit der Gigue in V/1, die formale Funktion erfüllt und deren Umkehrung Kuhnau zu dem Kommentar veranlaßt: Gideon überlegt sich den Fall von der anderen Seite („lo prova in un altra maniera contraria"). Was schließlich die Satzzahl der einzelnen Sonaten anlangt, so läßt sie sich weder vom Programmatischen noch vom Musikalischen her zwingend motivieren. Es bleibt z. B. dunkel, warum Kuhnau entgegen dem sonst befolgten Prinzip der Kontrastierung am Ende der 1. und in der 6. Sonate Sätze identischer Grundstimmung gehäuft (das Programm der 6. Sonate wäre in drei Sätzen zu erfüllen gewesen), warum er in der 3. Sonate einen Satz (Rahels Brautlied) in der Zählung übergangen und andererseits in der 5. Sonate ein winziges Stückchen Rezitativ gesondert gezählt hat (Gideons Furcht). Bei so vielen anderweitigen Äußerungen eines überlegen planenden Kunstverstandes fällt es schwer, hier an eine bloße Willkür zu glauben. Vielleicht haben auch die arithmetischen Proportionen der *Biblischen Historien* etwas mit jener Freude an Spekulation und hintergründiger Anspielung zu tun, die sich im Motto des Titelkupfers ausspricht: „Dum ludo alludo"[3]. –

Am Beispiel der 6. *Historie* (Jakobs Tod und Begräbnis) sei abschließend das Zusammenwirken musikalischer und semantischer Gestaltungsprinzipien anschaulich gemacht. Die fünfsätzige Sonate ist auf den Grundton des „Lamento" gestimmt, das sich gegen den Schluß zu gläubig-heiterer Gefaßtheit aufhellt. Der inhaltlich geradlinigen Entwicklung entspricht im musikalischen Bereich eine starke formale und motivische Geschlossenheit. Die

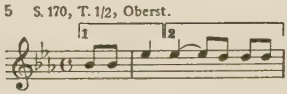
---

[1] H. Bischoff, *Über Joh. Kuhnaus mus. Vorstellung . . .*, a. a. O., S. 5.
[2] DDT IV, Kritischer Bericht, zu S. 153.
[3] Ebda. S. 114, Spruchband über dem Orgelprospekt.

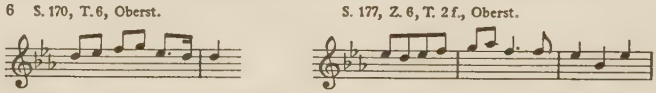
Sonate gliedert sich in zwei Teile; die inhaltlichen Schwerpunkte „Jakobs Tod“ (Satz 1/2) und „Totenklage“ (Satz 4) sind jeweils durch das Formpaar Präludium (Rezitativ) – Fuge ausgezeichnet. Dazwischen steht der frei angelegte Satz „Reise nach Kanaan“, der durch die subdominantische Tonart als Mittelachse herausgehoben ist. Ihm entspricht der ebenfalls frei gestaltete 5. Satz (notfalls als Menuett zu charakterisieren), der den tröstlichen Ausklang bildet.

Der erste Satz ist überschrieben: „Il dolore dei figlii di Giacob, assistenti al letto del loro Padre moribondo, radolcito un poco dalla paterna benedittione“ [1].

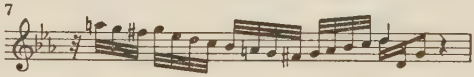
Sein Hauptmotiv



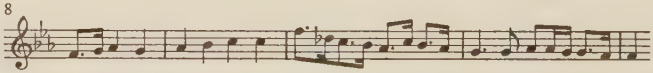
setzt sich aus zwei Bestandteilen zusammen, die im Fortgang getrennt behandelt werden: dem als Eröffnung rezitativischer Sätze bei Kuhnau beliebten Quartsprung (1) und einer ersten Andeutung des Todesmotives (2). Bei seinem zweiten Auftreten erhält das Hauptmotiv bereits eine Fortsetzung, die, nach Dur gewendet und mit dem Freudenmotiv verknüpft, bestimmt ist, den versöhnenden Abschluß des 5. Satzes einzuleiten:



Takt 10 zeichnet in symbolischer Klanggebärde den Segen Jakobs über seine Kinder:



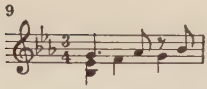
Die nächsten Takte werden mit dem Material des Hauptmotives bestritten, bis in Takt 19 eine Anspielung auf den Choral „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ einsetzt:



Die kolorierte zweite Choralzeile liefert ihrerseits motivisches Material für spätere Takte. Gedanken des Trostes klingen erstmals in Takt 29 an; die Bewegung geht in den ¾Takt über, das Tröstungsmotiv erscheint:

[1] Ebda. S. 170.

9



Aber schon in Takt 37 gewinnt die Trauer wieder die Oberhand. Durch Rückschlag in den C-Takt und Einbruch des homophonen Satzes (Figur des Noema) wird der Stimmungsumschwung betont. Die Figur der Tmesis (Pausen als Seufzer) bekräftigt die Bildhaftigkeit der Situation. Noch zweimal wechselt die Beleuchtung. Dann, nach abermaligem Taktwechsel, setzt eine Melodie von fast „pietätloser" Heiterkeit ein, die ihrerseits wieder auf den Anfang des 5. Satzes vorausgreift[1]:

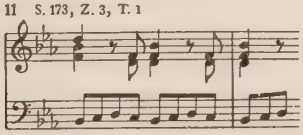
10 S. 171, Z. 5/6

Ihre Besonderheit liegt darin, daß in ihr drei Affektformeln zusammengeschmolzen sind: das Tröstungsmotiv (Takt 1, im Rhythmus der nachschlagenden Achtel), das Freudenmotiv (Takt 1, Tonhöhen) und das Vertrauensmotiv (Takt 2). Diese Wendung klingt aber nur einmal an; sodann dringt das Lamento wieder durch und beschließt den Satz.

Es folgt als 2. Satz die Fuge, überschrieben „Pensano alle Consequenze di questa morte"[2], deren Beziehung auf das Programm durch den Hinweis auf die „Folgen" recht und schlecht hergestellt wird. Darüber hinaus bringt sie für die programmatische Entwicklung nichts Neues.

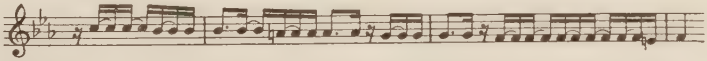
Weit mehr Raum für die Entfaltung des Gegenständlichen bietet der 3. Satz, „Il Viaggio d'Egitto nel Paese di Canaan"[3]. In der fortlaufenden Achtelbewegung des Basses findet das Schreiten des Trauerzuges seinen tonmalerischen Niederschlag, während die Oberstimme auf weite Strecken von der Tmesis durchsetzt ist:

11 S. 173, Z. 3, T. 1



Bald gesellt sich in langen absteigenden Synkopenketten die Figur der Katabasis als Ausdruck der Trauer hinzu:

12 S. 173, Z. 5, Oberst.

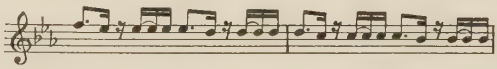


---

[1] Vgl. unten S. 288 und DDT IV, S. 176, Zeile 4.
[2] DDT IV, S. 172. [3] Ebda. S. 173.

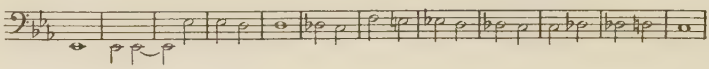
Die Auflösung dieser Ketten ergibt ein Motiv, das sich der Urgestalt des Todesmotives weiter annähert:

13 S. 174, Z. 6, T. 3/4, Oberst.



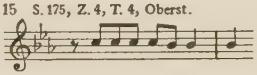
Der 4. Satz, „La sepoltura d'Israele, ed il lamento dolorosissimo fatto da gli assistenti"[1], hebt das Geschehen zu neuer Höhe. Das einleitende Rezitativ umfaßt diesmal nur 12 Takte. Es ist über die chromatisch geschärfte Katabasis (Pathopoiia) gebaut:

14 S. 175, Z. 3/4



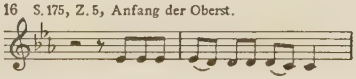
Gegen Schluß des Rezitativs zeigt sich das Todesmotiv in fast entwickelter Gestalt:

15 S. 175, Z. 4, T. 4, Oberst.



In dem gleich darauf einsetzenden Fugenthema ist seine Urform erreicht:

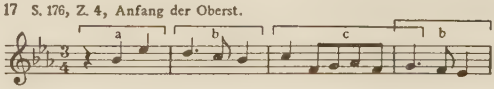
16 S. 175, Z. 5, Anfang der Oberst.



Der Baß der Fuge ist wieder vielfach von der Katabasis durchsetzt.

Der 5. Satz leitet in den tröstlichen Ausgang hinüber: „L'animo consolato dei sopraviventi"[2]. Es erklingt jenes heitere Motiv, auf das wir im 1. Satz schon vorbereitet worden sind:

17 S. 176, Z. 4, Anfang der Oberst.



Bezeichnenderweise setzt aber Kuhnau nicht sogleich mit dem Freudenmotiv ein, sondern unterdrückt dessen erstes Viertel. Erst bei seinem nächsten Einsatz (Takt 24 und 28) ist das Motiv komplett. Hierin spricht sich, wie oben beim Todesmotiv und in vielen anderen Fällen, Kuhnaus geistvolle Motivbehandlung aus. Seine Affektformeln sind nicht von vornherein gegeben, sondern werden, wo es der Spielraum zuläßt, aus einem Keim entwickelt,

---

[1] Ebda. S. 175. [2] Ebda. S. 176.

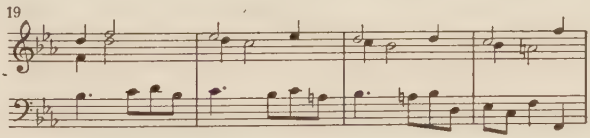
um erst auf der Höhe der Situation vollendet dazustehen. Für Kuhnaus Technik der motivischen Reihenbildung ist der 5. Satz besonders aufschlußreich.

Der zitierte Satzanfang besteht aus gekürztem Freudenmotiv (a) und Vertrauensmotiv (b). Dazwischen schiebt sich eine unselbständige Fortspinnungsfloskel (c), die aber durch ihre Einbettung in einen inhaltlich genau festgelegten Motivzusammenhang dessen semantische Färbung (Heiterkeit, Vertrauen) annimmt. Aus einer neutralen musikalischen Floskel ist damit eine semantische Kurzformel (Sekundärformel), eine satztechnisch bequem zu manipulierende Abbreviatur geworden, die nun innerhalb des Satzes stellvertretend für den ganzen primären Motivkreis eingesetzt werden kann[1].

Die in den ersten Takten anklingende heitere Stimmung regiert keineswegs durch den ganzen 5. Satz. Die Kenntnis der Motivzusammenhänge öffnet uns den Blick dafür, daß das dramatische Prinzip des Kontrastes, das den Sonatenzyklus im Großen durchwaltet, bis in den letzten Satz hinein aufrechterhalten bleibt. Zunächst behauptet Motiv c (Heiterkeit, Vertrauen) das Feld. Es erleidet ab Takt 13 eine erste Transformation, in der sich eine Eintrübung der Stimmung vorbereitet;

aus 18 a (= Motiv c) wird 18 b (= Motiv c_1)

Die alte und die neue Fassung werden einander so demonstrativ gegenübergestellt, daß dem Hörer die Verwandlung nicht entgehen kann (Takt 12–19). Mit Takt 20 gewinnt dann die schmerzliche Erinnerung die Oberhand; in der Oberstimme stellt sich die Katabasis ein, kontrapunktiert durch Motiv c_1:

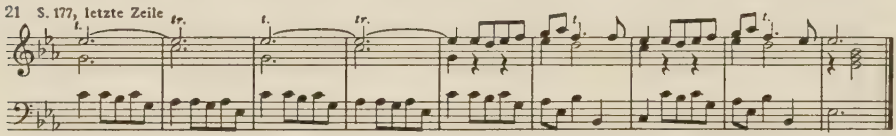


Noch einmal scheint die Heiterkeit des Anfanges durchzubrechen (Motiv a, b, c in Takt 24 und 28–35), dann hat die düstere Stimmung gesiegt und beherrscht den Mittelteil des Satzes (Takt 36–62). Doch schon hier kündigt sich der endliche Ausgleich der widerstreitenden Empfindungen an. Das Motiv c_1 erfährt eine abermalige Transformation,

aus 20 a (= Motiv c_1) wird 20 b (= Motiv c_2)

[1] Dieses Verfahren scheint der Zeit vertraut gewesen zu sein; jedenfalls läßt es sich noch beim späten BACH beobachten.

(Takt 41–46). Das aus dem Kampf der Gegensätze hervorgegangene Motiv c_2 setzt sich mit Takt 63 in der Oberstimme durch und leitet in die beruhigte Haltung des Schlusses hinüber. In einem langen Triller auf es″ kommt die Bewegung der Oberstimme zum Stillstand. Das letzte Wort aber hat nicht das Freudenmotiv des Anfanges, das nur noch einmal kurz anklingt (Takt 74), sondern jene Wendung, die im 1. Satz der Klage um den sterbenden Jakob Ausdruck verliehen hatte, nun aber in versöhnliches Dur gekleidet:



So rundet sich die Form und wird Gefäß eines tiefen symbolischen Gehalts. —

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß Kuhnau in den *Biblischen Historien* die Synthese programmatischer und musikalischer Gestaltungsprinzipien auf eine geistvolle und persönliche Art verwirklicht hat, wobei auch das rein musikalische Ergebnis hochbedeutsam ist. Als Produkt einer schöpferischen Laune, als „Lusus ingenii", war das Werk einmalig und unwiederholbar. Der Reichtum seiner Formen, die geistreiche Kombination verschiedener Ausdrucksmittel und die Vertiefung des musikalischen Gehalts sind aber auf die Zeitgenossen nachweislich nicht ohne Einfluß geblieben.

Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert

von

WERNER BRAUN

Das Interesse für die Musikgeschichte der Stadt Eisenach war bisher im wesentlichen auf die Erforschung derjenigen Zeiträume konzentriert, die durch das Wirken der Musiker aus dem Bachschen Geschlechte oder anderer allgemein anerkannter Meister besonders ausgezeichnet erschienen. Damit kann die auch mit Akten gut belegte vorwiegend höfische Eisenacher Musikkultur des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts als leidlich durchforscht gelten, während die vorausgegangenen Epochen eigentlich nur in lokalgeschichtlichen Publikationen beschrieben worden sind[1].

Die folgenden Ausführungen möchten zur Aufhellung der älteren städtisch-kirchlichen Musikgeschichte Eisenachs beitragen[2], für deren überdurchschnittliche Bedeutung das sog. „Eisenacher Kantorenbuch" (um 1550) ein frühes, wenn auch bisher vereinzeltes Beispiel ist[3]. Es soll der Beweis erbracht werden, daß in der Wartburgstadt auch um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Musikpflege wohl ausgebildet war. Sie verdankte dies in erster Linie ihrem Kantor Theodor Schuchardt[4], dessen relativ lange[5] Eisenacher Amtszeit (1644–1670) zahlreiche bedeutsame Spuren hinterlassen hat, die selbst im 18. und 19. Jahrhundert noch nicht ganz verblaßt waren[6].

---

[1] Das Ms. einer von F. Rollberg zusammengestellten Musikgeschichte Eisenachs ging in den Nachkriegswirren verloren. Eine vorläufige Zusammenschau erschien unter dem Titel *Von den Eisenacher Kantoren. Ein Stück heimischer Musikgeschichte* im Eisenacher Ev. Gem.-Blatt, Jg. XI, 1935, S. 198 ff., Jg. XII, 1936, S. 4 f., 40 f. u. 56 f. Einen Überblick gibt C. Freyse in MGG III, Sp. 1209 ff.

[2] Bei der Aktendurchsicht leisteten Fräulein I. König und Herr S. Flesch wertvolle Hilfe. Besonderer Dank gebührt auch Herrn Stadtarchivar E. Matthes, der die Untersuchungen stets förderte und eigene Forschungsergebnisse zur Verfügung stellte.

[3] Vgl. O. Schröder in ZfMw XIV, 1931/32, S. 173 ff.; F. Rollberg, ebda. S. 420.

[4] Dies ist die von ihm selbst verbürgte deutsche Schreibung seines Namens. Latinisiert lautet er „Schuchardus".

[5] Vorher hatten die Kantorate sehr rasch gewechselt (F. Rollberg im Eisenacher Ev. Gem.-Bl.).

[6] Allerdings kannte man ihn zunächst nur noch als Autor eines Kirchenliedes; so z. B. J. C. Wetzel, *Histor. Lebensbeschr. der berühmtesten Liederdichter*, Bd. III,

Als Hauptquelle für Schuchardts Lebenszeit vor seiner Übersiedlung nach Eisenach im Jahre 1644 dient die handschriftliche Chronik des Eisenacher Quintus Johann Michael Koch (um 1720)[1]. Der betr. Abschnitt lautet:

22. Theodoricus Schuchardt aus Weberstädt [= Weberstedt, Kreis Langensalza], wo er 1601 den 23. Martii gebohren[2]. Wie Er von der Universität[3] wieder kam, wurde er Schulmeister in Merßleben [= Merxleben[4]] und nachgehends Cantor in Thomasbrück [= Thamsbrück[5]] 1639 denn 1644 nach Eisenach ... Sein Symbolum war nach denen Anfangs Buchstaben seines Nahmens und Orth seines Vaterlandes: Trau, Schau, Wem!

Am 24. X. 1643 wurde Schuchardt zur Probe nach Eisenach beschieden[6]. Er fand Unterkunft und Verpflegung bei Benedict Rabe, Wirt zum Schwarzen Roß[7], sang vor dem versammelten Prüfungskollegium und erhielt am 31. I. 1644 die Vokation[8].

In der seit 1658 sechsklassigen Eisenacher Stadtschule[9] galt der Kantor als Quartus. Sein Gehalt[10] war jedoch genauso hoch wie das von Konrektor und

Herrnstadt 1724, S. 126 f., und danach J. G. WALTHER, *Musical. Lex.*, Leipzig 1732, Sp. 557, und E. L. GERBER, *Neues ... Lex.*, Bd IV, Leipzig 1814, Sp. 133.

[1] Lib. II, Cap. V, S. 134. Diese längere Zeit vermißte Quelle ist von Stadtarchivar E. MATTHES wieder aufgefunden worden.

[2] Nicht mehr nachprüfbar, da die frühesten erhaltenen Kirchenbucheinträge erst von 1670 datieren (frdl. Mitt. v. Herrn Pfarrer J. KALLENSEE).

[3] Vermutlich Greifswald, wo am 4. X. 1621 ein „Theodoricus Schuchardus Turingus" in die Matrikel inskribiert wurde (*Ält. Univ.-Matrikeln,* II, *Univ. Greifswald,* hg. v. E. FRIEDLÄNDER, 1. Bd., Leipzig 1893, S. 453).

[4] Er hatte neben dem Schuldienst auch Organisten- und Kirchnersdienste zu verrichten, wofür er eine hauptsächlich aus Naturalien bestehende Entlohnung bezog (Landeshauptarchiv Magdeburg, Rep. A. 29e.: *Praesentationsschreiben und Vocationes derer Schulmeister zu Merxleben,* Schr. v. 23. IV. 1736). Er heiratete die Tochter des Merxlebener Pfarrers SEB. TREISE (Eisenacher Ratsprotokoll vom 19. IX. 1674).

[5] Die Schule war zweiklassig. Die Musik unterstand dem Schulmeister, der daher im Visitationsbericht 1617 auch „Cantor" genannt wurde (LHA Magdeburg, Leipzig. Rep. A. 29a. II. Cap. Nr. 58. Bl. 37 ff.). Die Schule besaß damals folgende Musikalien: „*Des HPraetorii Cantiones sacrae, Demantii undt Vulpii inn 8 bünden, ferner auch des Vulpii Deutsche Gesänge uff die Eglia* [= Evangelia], *inn 4 teilenn*" (ebda. Bl. 48r). In den Rektoratsakten wird SCHUCHARDT nicht genannt (LHA Magdeburg. Rep. A. 29 e. Nr. 185: *Praesentationsschr. u. Vocationes der Rectorum zu Thamsbrück*). Er scheint also 2. Lehrer (Organist und Collaborator) gewesen zu sein.

[6] Der vorige Kantor, GEORG WENTZEL, ging ins Pfarramt zu Unterellen bei Eisenach (Kirchenrechnungen). Der Rat hatte sich am 21. IX. 43 in Gotha nach einem Nachfolger erkundigt. Außer SCHUCHARDT kam ein Kantor „zu Budstedt" zur Probe nach Eisenach (Stadtrechnungen).

[7] Kirchenrechnungen 1646 und Stadtrechnungen 1643.

[8] Stadtrechnungen. SCHUCHARDT erhielt nach dem Probesingen 1 fl. 18 gr. 4 ½ & (= 1 Goldgulden) zum Geschenk.

[9] L. WENIGER, *Ein Schulbild aus der Zeit nach dem 30jähr. Kriege. Das Gymnasium zu Eisenach v. 1656–1707,* Mitt. d. Ges. f. dt. Erziehungs- u. Schulgesch. XV, Berlin 1905, S. 10.

[10] Bis 1655 war die Gehaltszahlung unregelmäßig. Ab 1656 bezog er als Haupteinkommen jährlich 49 fl. 19 gr. 6 & Kammerwährung und 5 Sch. Korn aus dem Kirchenkasten (Kirchenrechnungen; zur Eis. Währung vgl. K. SCHRADER, *Die fürstl.-sächs. Residenzstadt Eisenach 1672–1741,* Eisenach 1929, S. 12, Anm., u. S. 87, Anm.).

Tertius. Der alten Schulmatrikel[1] zufolge hatte er jährlich fast 70 Schüler zu unterrichten, die in der Regel zwei Jahre blieben und sich zu etwa gleichen Teilen in *Superiores* und *Inferiores* gliederten. Sie lernten wie schon in Quinta den deutschen Katechismus, Psalmen, biblische Sprüche und die Anfänge des Lateinischen. Für den Lateinunterricht gab Schuchardt zwei Lehrbücher heraus, die noch lange nach seinem Tod neu aufgelegt wurden und die jedenfalls auch der Quartaner J. S. Bach 1695 noch benutzt hat[2]: *Exponirten Syntax aus Weinrichii Grammatica 1716* und *Nomenclatur Vestibuli Comeniani, Eisenach 1726*[3].

Beachtung verdient Schuchardts kompositorisches Schaffen. Der Werkbestand des Meisters konnte im Verlauf dieser Untersuchung durch die Auffindung seines Begräbniskantionals um 17 wertvolle Stücke bereichert werden, wodurch er als der produktivste unter den Eisenacher Kirchenmusikern des 17. Jahrhunderts nach J. Chph. Bach gelten kann[4].

Erhaltene Werke

1. *Nun danket alle Gott.* 8st. Motette (Sirach 50, 24–26).
Quellen:
a) Ms. der Staatsbibl. Berlin, 8 Stb. v. Gräffenhain (1643), z. Z. vermißt;
b) Moderne hs. Kopie i. Besitz v. E. Mauersberger (Eisenach)[5];
c) Baßstimme in einer Sammelhs. des Händelhauses Halle[6];
d) Das Werk befand sich als Einzeldruck im Nachlaß des Naumburger Kantors A. Unger[7].

2. *THRENODIA SACRA . . . GOTHA. Gedruckt durch J. M. Schalln. Im Jahr 1653. In Verlegung Hans Königs zu Eisenach.*
Eine Besprechung dieses Begräbniskantionals wird im Jb. f. Hymnologie u. Liturgik 1958/59 erscheinen.

3. *Christliches Gespräch Eines betrübten Vaters mit seinem abgeleibten Söhnlein. Auff den fruezeitigen Hintritt aus dieser Welt JOHANN-HENRICI, Des . . . Herrn M.*

---

[1] Ab 1656 erhalten (Stadtarchiv).

[2] H. Helmbold, *Die Söhne v. J. Chph. Bach u. J. A. Bach auf der Eisenacher Schule,* BJb 1930, S. 55.

[3] *Großes vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften u. Künste,* Bd. XXXV, Leipzig u. Halle 1743. Beide Lehrbücher werden auch von dem Chronisten Koch erwähnt, allerdings ohne Angabe eines Druckjahres. Die 1716 neugedruckte Grammatik dürfte von dem Rektor Valentin Weinrich (im Amt 1583–1622, vgl. L. Weniger, a. a. O., S. 8) stammen, von dem zwei ähnlich betitelte Veröffentlichungen nachgewiesen sind (*Großes . . . Lex. . . .*, Bd. LIV, Halle u. Leipzig 1747, Sp. 208). Sie ist erst ab 1663 für die Quarta bezeugt (Schulmatrikel).

[4] Im Auftrag der ev.-luth. Landeskirche Thüringen hat der Vf. „Ausgewählte Werke" Schuchardts zusammengestellt und vervielfältigen lassen; zwei Kompositionen daraus gelangten zum Bachfest am 28. VI. 1957 erstmalig wieder zur Aufführung.

[5] Ihm sei auch an dieser Stelle für die leihweise Überlassung der Partitur gedankt.

[6] Das Stimmbuch scheint den Papiermarken zufolge aus Schwarzburgischem Gebiet zu stammen (frdl. Mitt. v. Herrn Dr. W. Weiss in Erfurt).

[7] A. Werner, *Die alte Musikbibl. u. die Instrumentenslg. an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.,* AfMw VIII, 1926, S. 413.

JOHANNIS Weissen / Profess. Publici zu Giessen hertzgeliebten Söhnleins / Welches daselbst Anno 1656, den 22. Augusti . . . in CHristo selig entschlaffen . . . Zu Bezeugung Christl. Mitleidens Mit 8 Stimmen zu 2. unterschiedenen Choren gesetzt . . . von THEODORICO SCHUCHARDO, der Kirchen und Schulen zu Eisenach Cantore und Musico. GOTHA / TYPIS REYHERIANIS, Gedruckt durch Johann Michael Schalln. Im Jahr Christi 1656.

Exemplar in der LB Gotha.

Den Text „Ach GOtt, wie ist mein Hertz betrübt", konnte Sch. dem Gesangbüchlein von G. Österreicher 1623 entnehmen [1]. In dialoghafter Weise versucht der Verstorbene (*Chorus 2. respondens*) seine klagenden Angehörigen (tiefgeschlüsselter *Chorus 1. querens*) von der Nichtigkeit des Weltlaufs und den Freuden des Jenseits zu überzeugen. Die schlichte, volkstümliche Melodie ist die einzige Schuchardts, welche in den Gemeindegesang eingegangen ist. – Er fühlte sich dem Stief-Großvater und Taufpaten des verstorbenen Kindes, dem angesehenen Eisenacher Buchhändler Johannes König [2], seit der Herausgabe des von diesem verlegten Begräbniskantionals eng verbunden. In der gedr. Leichenpredigt kondolierte der Kantor mit blumenreichen Hexametern [3].

4. *Christi Blut und Gerechtigkeit â 8. Chorus super. Altus.* Erhalten in den noch zu besprechenden Weißenfelser Stimmbüchern. Es handelt sich um eine eigene Bearbeitung des 5st. Satzes aus dem Begräbniskantional.

Verschollene Werke

1. *Predige, was soll ich predigen, à 8 et 16.* (Ms.) [4];
2. Ratswechselmusik (Stadtrechnungen 1650–51);
3. u. 4. 2 Neujahrsgesänge (Stadtrechnungen 1660–61 u. 1667–68).

Nach dem Stand der gegenwärtigen Quellenlage ist Schuchardt vor allem als Meister des geistlichen deutschen Liedsatzes belegt [5]. Seine einzige erhaltene 8st. Prosamotette *Nun danket alle Gott* reicht zur Beurteilung des Komponisten größerer Formen nicht aus. Die in ihr herrschende kontrastierende Kleinmotivik, in deren Mittelpunkt stets ein anschaulich geschildertes, bedeutungsvolles Textwort steht (z. B. die siebenmalige Sequenz „ein fröhliches Herz" und der unmittelbar darauf folgende gravitätische Motettenklang „und verleihe uns Frieden"), ist mehr typisch als charakteristisch. Schuchardts Deklamation ist lebhafter, mannigfaltiger und flüssiger, seine Stimmführung oft linearer (Imitationen aus „so lange") als beispielsweise die allzusehr auf Akkordsäulen gebaute des älteren Eisenacher Organisten P. Albert [6].

---

[1] J. Zahn, *Die Melodien der dt. ev. Kirchenlieder,* Bd. III, Gütersloh 1890, Nr. 4570. Sch. ist also nicht der Dichter dieses Liedes gewesen, wie E. Böhme in offenbarem Anschluß an J. C. Wetzel u. J. G. Walther behauptete (*Die weimar. Dichter v. Gesangbuchliedern,* Zs. d. Vereins f. Thür. Gesch., NF VIII, Jena 1893, S. 349).

[2] Dieses Verwandtschaftsverhältnis geht aus der Leichenpredigt *Parvulorum Consummatio . . .,* Gießen 1656, S. 27, hervor.

[3] Ebda. S. 44.

[4] Katalog Unger; A. Werner, a. a. O., S. 413.

[5] Vgl. hierzu die S. 293, Anm. 4, genannte Arbeit des Verfassers.

[6] Organist in Eisenach von 1626 bis zu seinem Tode, 1640 (Kirchenrechnungen). Von ihm sind zwei Motteten hs. in der LB Kassel erhalten.

Daß Schuchardt aus Schützens Werk gelernt hat, beweist die 5st. Begräbnismotette *Unser keiner* aus dem Begräbniskantional. Sie wäre ohne die fünf Jahre zuvor erschienene Vertonung des gleichen Textes in der *Geistlichen Chormusik* wohl kaum denkbar[1]. Die quantitierende Deklamation dieses Prosatextes (betonte und unbetonte Silben verhalten sich i. d. Regel wie 2:1) fand der Autor bei Schütz vorgebildet[2]:

Allerdings wirkt in der Eisenacher Motette alles eckiger und kleinmeisterlich. Von dem großen Zug des Schützschen Stückes ist nichts zu spüren. Die Stimmführung ist „vereinfacht". Hohe und tiefe Klanggruppen sind säuberlich geschieden, die Gesten steifer und in solider Handwerklichkeit aneinander gefügt.

Im Februar 1662 berichten die Eisenacher Ratsprotokolle ausführlich von einer nächtlichen Schlägerei zwischen Schuchardt, seinem Sohn[3] und der Wache. Die Affäre hatte unangenehme Verhandlungen und eine zeitweilige Amtsenthebung zur Folge. Das Jahr 1662 sollte aber noch in einem viel verhängnisvolleren Sinne für Schuchardt entscheidend sein. Nachdem die Stadt Eisenach schon 1596–1638 und 1640–1644 den Mittelpunkt eines selbständigen Herzogtums gebildet hatte[4], wurde sie in diesem Jahr abermals Sitz eines „gewissen absonderlichen Hofstaats"[5]. Dieses politische Ereignis führte auch im Musikleben zu bedeutsamen Veränderungen. In dem folgenden Jahrzehnt wurden sämtliche wichtigen Musikerposten der Wartburgstadt (Organisten-, Kantoren- und Stadtpfeiferamt) mit neuen und durchweg jungen Kräften besetzt. Mitte Dezember 1665 trat J. Chph. Bach, der sich bald als eine eigenwillige, „echte Künstlernatur"[6] und als ein Günstling des Fürstenhauses[7] erweisen sollte, den Organistendienst an.

Es ist verständlich, daß der alternde Schuchardt den neuen Anforderungen, welche die höfische Ära in allen Bereichen des kulturellen Lebens mit sich

---

[1] H. Schütz, GA Bd. VIII, Nr. VI.

[2] Noch J. R. Ahles entsprechender 6st. Satz (1668) weist diese metrischen Details auf (Ausgew. Gesangswerke, hg. v. J. Wolf, DDT V, Leipzig 1901, S. 67 ff.).

[3] Wahrscheinlich Joh. Heinr. Schuchardt, der 1656–58 in der Schulmatrikel als Primaner geführt wird und 1657 hinter seinem Namen das Urteil aufweist: „Felicioris ingenii puer". – Außer diesem Sohn hatte der Kantor noch zwei Töchter (Anna Catharina und Anna Elisabeth; frdl. Mitt. v. Herrn E. Matthes).

[4] G. Voss, *Die Stadt Eisenach,* in: Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens, Heft XXXIX, Jena 1915, S. 134.

[5] *Fünffaches Fürstl. Sächß. Trauer Gedächtnüß* . . ., Weimar 1670. Die Regierungsgewalt verblieb zunächst noch bei Weimar. Erst 1672–1741 war das Herzogtum Sachsen-Eisenach auch politisch selbständig (vgl. K. Schrader, a. a. O.).

[6] C. Freyse, *J. Chph. Bach,* BJb 1956, S. 50.

[7] F. Rollberg, *J. Chph. Bach,* ZfMw XI, 1928/29, S. 556.

brachte, nicht mehr gewachsen war. Zu ausschließlich war sein Wirken mit dem herkömmlichen, städtisch-kirchlichen Kantorat verbunden. Am 26. IV. 1669 fand seinetwegen ein „Ratstag" statt[1]. Den unmittelbaren Anlaß hierzu bildete der Wunsch des Oberaufsehers der fürstlichen Herrschaft, einen anderen Kantor nach Eisenach zu berufen. Der Kammersekretär Caspar Stieler, bekannt als Dichter und Sprachreiniger, schlägt einen Nachfolger aus der benachbarten Residenz Rudolstadt vor[2]. Doch auch die städtischen Bürgermeister sind mit ihrem Kantor unzufrieden. Man ist der Meinung, „der Kantor wehre verdrossen, die jugend würde verseumt", „die Cantorey gienge ein" und „die Music wehre . . . sehr schlecht". Wenn der Rat auch seine Selbständigkeit durch Ablehnung des Rudolstädter Vorschlags einmütig zu behaupten sucht, will er doch gleichfalls auf einen „feinen man" als Nachfolger bedacht sein. Da man sich einig ist, daß man „den jetzigen Cantorem alß einen umb schul und kirche verdienten nicht abschaffen" könne, und nachdem ein fürstlicher Kanzleibefehl die Emeritierung des Kantors und die Ernennung eines Substituten erneut gefordert hatte[3], wird beschlossen, drei Kandidaten nach Eisenach zu beordern[4]. Am 12. I. 1671 erscheint Schuchardts Nachfolger, der Jenaer Student Johann Andreas Schmidt, zur Probe[5]. Der alte Emeritus bekommt nunmehr ein Ruhegehalt von 66 fl. 14 gr. (= 50 fl. Kammerwährung) jährlich ausgezahlt[6]. Wenige Monate später (am 12. X. 1671) legt auch der neue Hausmann Johann Ambrosius Bach „und Consorten" die Probe „in Musicis" ab[7]. Er übernahm die Stelle des verstorbenen Stadtpfeifers Chrph. Schmidt, mit dessen Leistungen der Rat seit längerer Zeit unzufrieden war[8].

Mit seiner Emeritierung war Schuchardt der Akzidentien und der freien Wohnung, die den Kirchen- und Schuldienern zustand[9], verlustig gegangen.

---

[1] Ratsprotokolle im Stadtarchiv Eisenach.

[2] In Frage kämen der Hofmusikus und Kammerschreiber G. Bleyer (bis 1672 in Rudolstadt nachgewiesen), der Stadtkantor Joh. Hoffmann (bis 1685 in R. nachgewiesen) und der Kapelldirektor W. E. Roth (noch 1672 in R.), vgl. die Vorrede O. Kinkeldeys zu DDT Bd. 46–47 (1914), S. X ff.

[3] Ratsprotokoll vom 17. IX. 1670.

[4] Ratsprotokoll vom 24. XI. 1670. Am 21. XI. hatte man einen Boten nach Bretthausen in Franken „wegen des vorgeschlagenen neuen Cantoris" geschickt (Stadtrechnungen).

[5] Stadtrechnungen.

[6] Schmidt wird von dem Organisten J. Chph. Bach 9 Tage lang „gespeist" (Stadtrechnungen 1670–71).

[7] Stadtrechnungen 1671–72. Am 11. u. 12. X. wird er „nebst bey sich habenden Musicis" auf dem Rathaus gespeist (er brachte also seine Gesellen und Lehrjungen mit). Gleichfalls wird der Transport seines Hausrats von Erfurt nach Eisenach vom Rat bezahlt (Ergänzung zu F. Rollberg, BJb 1927, S. 133 ff.).

[8] Ratsprotokoll 1669. Man drohte ihm mit der Berufung eines neuen Stadtpfeifers. Schmidt versprach darauf, sich um „düchtige gesellen" zu bemühen. Er ist der Bachforschung bekannt als Schwiegervater von Joh. Christian Bach (1640 bis 1682).

[9] 1650 wohnte er im Jacobiterviertel (Akte im Thür. Landeshauptarchiv Weimar, *Die Begehung des Friedensfestes . . .*, Bl. 80r).

Als Entschädigung bekam er vom Stadtrat öfters Geldgeschenke, Verpflegungs- und Hauszinsgebühren, einen neuen Rock u. a. m.[1] Am 19. IX. 1674 schloß Schuchardt mit seinem Schwiegersohn, dem Bürger und Dachdecker Jac. Laurwald, einen Vertrag, der ihm gegen Abtretung eines Ackers freies Quartier für den Rest seines Lebens sicherte[2]. Am 25. VII. 1677 wurde Theodor Schuchardt und am 12. VI. 1682 seine Witwe, die ab 1679 wiederholt als Insassin des Eisenacher Heiligenhauses, eines Altersheimes, privatim kommunizierte, begraben[3].

Für das Eisenacher Musikleben waren die Bestimmungen der Kirchenordnung des Herzogs J. Casimir von Koburg (1626) maßgebend. Sie verlangten in unverkennbarer Anlehnung an die kursächsische Schulordnung von 1580[4], daß die Figuralmusik den deutschen Gesang in der Kirche und den übrigen Gottesdienst ((Predigen und Beten) nicht aufhalten dürfe. Das Werk von Lasso wird als Vorbild für die „gebührliche theologische gravität" hingestellt[5].

Der alte Musikalienbestand läßt sich hauptsächlich auf Grund der Rechnungsbücher leidlich rekonstruieren. Während das altehrwürdige „Eisenacher Kantorenbuch" schon um 1620 kaum noch in Gebrauch gewesen ist[6], erfreute sich das sehr verbreitete Sammelwerk des Abraham Schadaeus, *Promptuarium musicum* (4 Teile, 1611–1617), noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit[7]. Neben den oben erwähnten Motetten des heimischen Organisten P. Albert mag auch das Coburger Schaffen M. Francks, der 1615 seine *Threnodiae Davidicae* den Eisenachern gewidmet hatte[8], nicht unbekannt geblieben sein. Die Gattung des Geistlichen Konzerts war durch einige Publikationen Scheidts vertreten. 1631 überschickte dieser in Halle tätige Meister „geistliche gesenge" und 1635 „etzliche . . . getruckte Concerten", also wahrscheinlich die Ausgaben der *Newen geistlichen Concerte* I (1631) und der *Geistlichen Konzerte* II und III (1634 und 1635), dem Eisenacher Rat[9]. Auch aus kleineren thüringischen Orten gelangten Kompositionen nach Eise-

---

[1] F. Rollberg im Eisenacher Ev. Gemeindeblatt.

[2] Aus den Ratsprotokollen frdl. mitgeteilt v. Herrn E. Matthes.

[3] Nach den Kirchenbüchern frdl. mitgeteilt v. Herrn E. Matthes.

[4] R. Vormbaum, *Die ev. Schulordnungen des 16. Jhs.*, Leipzig 1907, S. 62.

[5] Vgl. F. Rollberg, *Adjuvantenchöre in Westthüringen,* Beitr. z. Thür. Kirchengesch. III, Jena 1933–35, S. 82; R. Herrmann, *Thür. Kirchengesch.* II, Weimar 1947, S. 207.

[6] F. Rollberg, ZfMw XIV, 1931/32, S. 420; vgl. auch von demselben, *Von den Eisenachern Stadtpfeifern,* Zs. d. Ver.s f. Thür. Gesch. XXXVIII, S. 108; das dortige Verzeichnis ist unvollständig.

[7] Am 12. Aug. 1652 wurde den Kirchenrechnungen zufolge die Generalbaßstimme dieses Werkes neu eingebunden.

[8] R. Eitner, *M. Franck,* MfM XVII, 1885, S. 79.

[9] Stadtrechnungen. Scheidt bekam dafür 1631 1 fl. 10 gr. 6 & und 1635 1 fl. 18 gr. 4 ½ &.

nach: 1629–30 ein „componirter und dedicirter gesang" des Johann Pfenniger aus „Denstadt" (= Tennstedt) und 1635 ein 8st. Stück des Mechterstädter Schuldieners Caspar Reinhardt[1], der jedenfalls mit dem zehn Jahre später anläßlich der Einweihungsfeierlichkeiten der Gothaer Schloßkapelle erwähnten gleichnamigen Kantor zu Waltershausen[2] identisch ist.

Von diesen Beständen ist nichts erhalten geblieben. Dagegen konnten von dem Eisenacher Aufführungsmaterial aus der Zeit des Schuchardtschen Kantorats gewichtige Überreste ermittelt werden. Es handelt sich um zwei Sammelbände, die aus verschiedenen gedruckten und geschriebenen Lagen (Seitenformat 30,5 bzw. 31 × 9 cm) zusammengesetzt sind, und ein gedrucktes Stimmbuch zu den Schützschen mehrchörigen *Psalmen Davids* von 1619 *(Cantus I. Chori)*, das die gleichen Einträge von der gleichen Hand aufweist wie die in den Sammelbänden enthaltenen Stimmendrucke dieser *Psalmen*. Die Sammelbände zeigen Spuren einer Restaurierung in jüngerer Zeit. Die Einbanddeckel sind innen neu beklebt und mit den damals schon unvollständigen Anfangs- und Schlußblättern verbunden worden. Dabei ist versehentlich ein Reststück vom 2. Sopran einer Grimmschen Motette in das Baß-Tenor-Stimmbuch geraten. Der jetzige Aufbau ist folgender:

Stimmbuch A (2. Sopran bzw. Alt)

1) Bl. 1– 4 = 5 beschriebene Seiten;
2) Bl. 5–28 = A. Hammerschmidt, *Vierdter Theil Musicalischer Andachten . . . Dritte Stimme,* Freiberg 1646;
3) Bl. 29–38 = 15 beschriebene Seiten;
4) Bl. 39–70 = H. Schütz, *Psalmen Davids . . . Altus I. Chori,* Dresden 1619;
5) Bl. 71–75 = 7 beschriebene Seiten.

Stimmbuch B (Tenor bzw. Baß)

1) Bl. 1– 3 = 3 beschriebene Seiten;
2) Bl. 4–23 = A. Hammerschmidt, *Vierdter Theil Musicalischer Andachten . . . Siebende Stimme,* Freiberg 1646;
3) Bl. 24–34 = 18 beschriebene Seiten;
4) Bl. 35–66 = H. Schütz, *Psalmen Davids . . . Bassus I. Chori,* Dresden 1619;
5) Bl. 67–76 = 16 beschriebene Seiten.

Diese bisher unbeachtet gebliebenen Musikalien werden im Städtischen Museum zu Weißenfels aufbewahrt, wohin sie vor etwa 40 Jahren durch Kauf

---

[1] Stadtrechnungen.

[2] M. Schneider, *Die Einweihung der Schloßkirche auf dem „Friedenstein" zu Gotha im Jahre 1646,* SIMG VII, 1905/06, S. 309.

gelangt sind[1]. Ihre Eisenacher Herkunft wird durch folgende Überlegungen glaubhaft:

1. Die handschriftlichen Blätter tragen viermal das Sigel *Th. Sch.*, einmal den Autor, zweimal den Übersetzer und einmal den Bearbeiter anzeigend. Der von *Th. Sch.* stammende 8st. Satz „Christi Blut und Gerechtigkeit" steht im Eisenacher Begräbniskantional 5st. Das Sigel ist also in *Theodor Schuchardt* aufzulösen.

2. Fast sämtliche handschriftlichen Blätter sind von Schuchardt selbst beschrieben worden, wie ein Vergleich mit seiner eigenhändigen Eingabe an den Eisenacher Rat vom 12. II. 1662 lehrt[2]. Von ihm stammen auch die meisten Notenzusätze in den gedruckten Stimmen.

3. Die handschriftlichen Lagen sind in Schuchardts Eisenacher Amtszeit entstanden. Als Terminus a quo gilt das Erscheinungsjahr der Hammerschmidtschen *Chor Music* 1653, aus der offenbar eine Motette entnommen wurde. Auf ein noch jüngeres Alter deutet eine der erkennbaren Papiermarken *(Löwe mit dem Rosenzweig)*, welche die Familie von Zwehl in der Papiermühle Heiligenstadt auf dem Eichsfeld in dieser Art von 1665 bis 1672 verwendete[3]. Die Blätter wären demnach im Verlauf der sechziger Jahre beschrieben worden, an deren Ende die Ratsprotokolle dann von dem verdrossenen Wesen des Kantors und dem tadelnswerten Zustand der Eisenacher Musik zu berichten wissen.

Die Bände sind häufig benutzt worden. Fast sämtliche Stücke der Hammerschmidtschen Ausgabe und über die Hälfte der Schützschen Psalmen weisen handschriftliche Mensurstriche auf, wie sie die Organisten vor der Intavolierung der aufzuführenden Motetten in die Stimmendrucke einzuzeichnen pflegten. Besonders wichtig sind die handschriftlichen Lagen unserer Musikalien[4], weil sie einige unbekannte Werke wenigstens bruchstückhaft, andere bekannte Kompositionen aber in interessanten, speziell auf Eisenacher Verhältnisse zugeschnittenen Fassungen überliefern. Wir geben zunächst ein nach den Autoren alphabetisch geordnetes Inhaltsverzeichnis, möglichst auch die Vorlagen für die einzelnen Nummern. Mit Hilfe der angegebenen Blattzahlen und des oben skizzierten Aufbauschemas der beiden Bände kann

---

[1] Sie wurden von dem Innsbrucker Antiquar Hell gekauft, und zwar das vereinzelte Stimmbuch zu Schützens *Psalmen Davids* 1912 und die beiden Sammelbände 1926. Herrn Museumsleiter K. Beuthan in Weißenfels sei auch an dieser Stelle für seine Hilfsbereitschaft und für die leihweise Überlassung der Musikalien gedankt.

[2] Eisenacher Ratsprotokolle 1661–62, Bl. 254.

[3] Mitteilung des Papierforschers Dr. Wisso Weiss in Erfurt vom 7. I. 56. Unbestimmbar waren die Papiermarken *Hirsch, Gekrönter Löwe* und *Gekröntes Rautenkranzwappen.*

[4] Mikrofilmaufnahmen im Musikwiss. Institut der Universität Halle.

die originale Stellung jedes Stückes festgestellt werden. Die durchgehend von Schuchardt geschriebenen Stimmen wurden mit einem + gekennzeichnet. Die Textanfänge sind in der Regel nach dem Stimmbuch A zitiert.

1. Anonym, *Alleluja, lobet den Herren in seinem Heiligtum;* Secunda pars: *Lobet ihn mit Pauken* (Ps. 150, 1–6)
   a) *Altus 1 Chori à 8* (B, Bl. 30–31^{r})
   b) *Tenor 1 Chori â 8* (A, Bl. 34^{v}–35^{r}).

2. [Franck, Melchior] *In den Armen dein*
   â 8. Th. Sch. Parodia ex 5. M. Fr. Altus Ch. super. (A, Bl. 1^{r})+
   Mutmaßliche Vorlage: M. Franck, *Sacri convivii Musica sacra,* Coburg 1628, Nr. 2 [1].
   Das 5st. Original, das im 19. Jh. zu neuer Wertschätzung gelangte [2], brachte Schuchardt in seinem Begräbniskantional (Nr. XX) zum Abdruck.

3. Grimm, Heinrich, *Pater noster*
   a) *â 8 voc. Henrici Grimmij Altus pro Capella* (B, Bl. 29)+
   b) *â 8 voc. Henrici Grimmij* [Solobaß] (A, Bl. 33–34^{r})
   Vorlage: H. Grimm, *Vestibulum Hortuli Harmonici sacri,* Brunsvigiae 1643, Nr. VIII, für 2 Tenöre, Vokalbaß und Basso continuo [3].

4. [Grimm, Heinrich], *Und der Herr Jesus nahm zu sich die zwölfe und sprach* (Luk. 18, 31–34 u. 35–43)
   a) Rest des 2. Soprans vom 1. Chor ab „sehend dein Glaube . . . hat dir geholfen" (B, Bl. 1^{r})
   b) *H. G. H. 8. vocum. Chori superioris Bassus,* 1. Teil mit Mensurstrichen (B, Bl. 73–74^{r}). Diese Evangelienvertonung für den Sonntag Estomihi oder Quinquagesimae [4] von H. Grimm war bisher unbekannt [5].

5. [Grimm, Heinrich], *Der Herr sagt ein solch Gleichnis* (Luk. 18, 9–14)
   H. G. H. ab 8 voc. chori super. Cantus 2 mit Mensurstrichen (B, Bl. 74^{r} bis 75^{r})
   Auch dieses Stück war bisher unbekannt.

6. Hammerschmidt, Andreas, *Ach, ach was erhebst du dich doch, o Mensch*
   â 5 Voc: Andr. hammerschm. Tenor. (A, Bl. 3)+
   Vorlage: A. Hammerschmidt, *Chor Music,* Leipzig 1653, Nr. XX.

7. Hammerschmidt, Andreas, *Auf dich traute ich, Herr*
   a) *â 8 Voc. Andr. Hammersch. ex Latino Germ. reddit. â Th. Sch. Altus Chori 1* (A, Bl. 32)+
   b) . . . *Ch. 1. Bassus* (B, Bl. 28)+
   Vorlage: A. Hammerschmidt, *Vierdter Theil Musicalischer Andachten,* Freiberg 1646, Nr. XXX *(In te, Domine, speravi).*

8. Hammerschmidt, Andreas, *Herr, höre*
   a) *Capellae Altus, A. Hammersch. no. 15* (A, Bl. 4^{r})+
   b) *Cap. Bassus* . . . (B, Bl. 3^{r})+
   Vorlage: *Vierdter Theil Musicalischer Andachten,* Freiberg 1646, Nr. XV.

---

[1] R. Eitner, a. a. O., S. 109.

[2] NA in G-Dur nur mit deutschem Text in G. Bocks *Musica Sacra,* Bd. VII, S. 43 ff., u. bei L. Schoeberlein – F. Riegel, II, 3, S. 917 ff. Auch H. Leichtentritt erwähnt das Stück besonders (*Geschichte der Motette,* Leipzig 1908, S. 325).

[3] Eine kurze Besprechung des Konzertes gibt O. Riemer in der Festschrift A. Schering, Berlin 1937, S. 189.

[4] H. J. Moser, *Die mehrst. Vertonung des Evangeliums,* Leipzig (1931).

[5] Werkverzeichnis bei H. Lorenzen, *Der Cantor H. Grimm,* Diss. Hamburg 1940, S. 67 ff.

9. Hammerschmidt, Andreas, *Lobet, ihr Knechte des Herren*
   a) *â 8 Voc. Andr. hammersch. Altus Capellae* (A, Bl. 29)+
   b) *â 8 Voc. . . . Tenor pro Concerto* (B, Bl. 24–25)+
   Vorlage: *Vierdter Theil Music. Andachten,* Freiberg 1646, Nr. XXVIII (*Laudate, servi Domini).*

10. Hammerschmidt, Andreas, *O Jesus, ich habe gesündiget*
   a) *â 8 Voc. Andr. hammersch. Ch. 1 Altus* (A, Bl. 36)+
   b) *â 8 Voc. . . Ch. 1 Bassus* (B, Bl. 26–27r)+
   Vorlage: *Vierdter Theil Music. Andachten,* Freiberg 1646, Nr. XXXI *(Peccavi, Domine, peccavi).*

11. Praetorius, Hieronymus, *Magnanimum dulci modulo cantate*
   a) *Altus 1 chori. Hieron: Praetorius. 8 voc.* (A, Bl. 35v–36r)
   b) *Bassus 1 chori . . .* (B, Bl. 31v–32r)
   Vorlage: *Cantiones variae,* Hamburg 1618, Nr. XXIII[1].

12. Praetorius, Michael, *Machet die Tore weit*
   a) *â 8 Voc. Mich. Praet. Germ. redd. â Th. Sch. [Cantus 2 Chori super.]* (A, Bl. 72–73r)+
   b) . . . *Bassus Ch. super.* (B, Bl. 70v–71v)+
   Mutmaßliche Vorlage: Einzeldruck *Attolite portas.* Ein Exemplar ist in den Praetorius-Konvoluten (Nr. 736) der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel erhalten (um 1610)[2].

13. Schein, Joh. Hermann, *Wohl denen, die in deinem Hause wohnen* (Ps. 84, 5–9)
   a) *[Cantus 2 Chori super.]* 1. Blatt mit über 130 Semibrevistakten fehlt (A, Bl. 71)+
   b) *â 8 Voc. Joh. H. Schein. Basset. Fav.* (B. Bl. 67–68)+. Dieses Stück war bisher nur dem Namen nach bekannt[3].

14. [Schuchardt, Theodor], *Christi Blut und Gerechtigkeit*
   a) *â 8 Voc. Th. Sch. Ch. super. Altus* (A, Bl. 1 v)+
   5st. in Schuchardts *Threnodia sacra,* Eisenach 1653, Nr. XXIII.

15. Schütz, Heinrich, *Esaia, dem Propheten, das geschach*
   a) *â 10 Voc. H. Schützen. Cornetto 1.* (B, Bl. 32v)+
   â 10 Voc. H. Schützen. Cornetto 2. (B, Bl. 33r)+. Zugleich als Blockflötenstimmen. Der 1. Teil *Esaia, dem Propheten . . .* wird ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Die Abschnitte *Heilig ist Gott* und *Sein Ehr* werden von zwei Flöten begleitet. Im letzten Teil *Von dem Geschrei* traten die Zinken in Aktion.
   b) *â 10 Voc. H. Schützen. Bassus, Favorito* (A, Bl. 36v–37r)+.
   Das bisher schmerzlich vermißte[4] *Deutsche Sanctus* von H. Schütz liegt offenbar in einer erweiterten Bearbeitung vor, da es in der Literatur nur als 8st. geführt wird[5].

16. Schütz, Heinrich, *Unser Herr Jesus Christus, in der Nacht, da er verraten ward . . . Secunda Pars. Desselbigen gleichen nahm er auch den Kelch*

---

[1] Dieser Druck zeigt doppelte Textierung: a) *Magnanium . . .* und b) *Herculeum dulci modulo.* Da nur die letztere Fassung im Register aufgeführt wird, fehlt Fassung a auch in dem von H. Leichtentritt mitgeteilten Werkverzeichnis des H. Praetorius (DDT XXIII, 1905).

[2] F. Blume in Praetorius-GA XX, Wolfenbüttel-Berlin 1936, S. XXXII; NA des lateinisch textierten Stückes ebda. S. 93.

[3] Durch das Nachlaßverzeichnis des Naumburger Kantors A. Unger (A. Werner, a. a. O., S. 412).

[4] H. J. Moser, *H. Schütz,* Kassel u. Basel 1954, S. 540.

[5] Katalog Unger, a. a. O., S. 413, und J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte,* Hamburg 1740, in der NA von M. Schneider, Berlin 1910, S. 323.

a) *Altus 1 Chori. 8 voc.* (A, Bl. 73v–74r)
b) *Bassus Primi Chori. 8 voc. Henr. Sagittar.* (B, Bl. 71v–72r)
Nur literarisch bekannt[1]. Diese 8st. Vertonung der Einsetzungsworte des Abendmahls ist der 4st. Fassung aus der Sammlung *Zwölff Geistliche Gesänge,* Dresden 1657[2], sehr ähnlich.

17. Selich, Daniel, *Jauchzet dem Herren, alle Welt*
â 8 Voc. Bassus, Concerto. Dan: Selichij (B, Bl. 69–70r)+
Vorlage: Daniel Selich, *Opus Novum,* Hamburg 1625, Nr. VI, à 6.

Schon äußerlich erkennt man eine „Bearbeitung" oder „Einrichtung" an Schuchardts Handschrift. Um Fehler zu vermeiden, hat er nämlich die mehr oder weniger veränderten Stimmen der einzurichtenden Stücke selbst ausgeschrieben. Notengetreue Kopien konnte er dagegen von seinen Schülern anfertigen lassen, die von der Musica poetica nichts verstanden. Seine abändernden Eingriffe in die einzelnen Vorlagen lassen sich unter folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen:

1. Verdeutschungen

In den Nummern 2, 7, 9, 10 und 12 führt Schuchardt eine Praxis vor Augen, die um 1650 als besonders wichtig galt, weil man mit ihrer Hilfe lateinisch textierte Kompositionen älterer Meister oder jüngerer italienischer Autoren dem deutschen Gottesdienst zuführen konnte: *„einen deutschen Text mit fug und art unter die Noten zu bringen"*[3]. Da die zu unterlegenden Texte festlagen – für Bibelsprüche nahm man Luthers Übersetzung –, ließ sich eine sinngemäße Deklamation nur durch vorsichtige Eingriffe in die musikalische Substanz erreichen. Um dem größeren Silbenreichtum der deutschen Sprache gerecht zu werden, war Schuchardt gezwungen, die meisten Notenwerte seiner Vorlagen zu halbieren. Somit entsteht der Eindruck einer geringfügigen Tempobeschleunigung.

2. Kapellauszüge

Der in Überresten erhaltene Kapellauszug von H. Grimms 3st. Motette *Pater noster* weist auf die Relativität des heute üblichen Terminus „Geringstimmiges Konzert" für Belege auf deutschem Boden hin. Die offenkundige Bevorzugung vollstimmiger und mehrchöriger Klangwirkungen, die für M. Praetorius typisch ist[4], wurde jedenfalls von vielen deutschen Musikern noch längere Zeit hindurch geteilt. „Geringstimmig" waren nur die mehr oder weniger ausgedehnten Konzertabschnitte zwischen den Tuttipfeilern. Wenn

---

[1] Katalog Unger, a. a. O., S. 413.
[2] NA in der Schütz-Ausgabe Bd. XII, S. 135 ff.
[3] E. Nathusius 1657. Vgl. A. Schering, *Aus der Selbstbiographie eines deutschen Kantors,* Festschr. Max Schneider zum 60. Geburtstag, Halle 1935, S. 87.
[4] A. Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts,* Berlin 1935, S. 111.

trotzdem zahlreiche geringstimmige Kompositionen in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts publiziert worden sind, geschah das oft aus Notbehelf (Kostenersparnis, Rücksichtnahme auf kleinere Musikverhältnisse[1]). Überdies bereitete es einem geübten Dirigenten wenig Schwierigkeiten, die wahren Absichten des Autors zu erraten. Christhard Mahrenholz hat auf Grund von handschriftlichem Aufführungsmaterial Scheidtscher Konzerte gezeigt, aus welchen Merkmalen das Hinzutreten einer Capella herausgelesen werden kann. Fast stets ist der Satz an solchen Stellen „denkbar einfach" und wird häufig im raschen Tripelmaß vorgetragen[2]. Schuchardts neukomponierter *Altus pro Capella* liefert den Beweis, daß diese Praxis – zumindest teilweise – auch für Grimms *Vestibulum* Geltung besessen hat. Die von den Solisten getrennte Aufstellung der Capella ist selbstverständlich.

Schließlich gehören noch die ausgeschriebenen Stimmen zu Nr. XV der Hammerschmidtschen *Andachten* in den Bereich der Kapelltechnik. Schuchardt hat zu diesem, originaliter für 2 Konzertisten (T. B.) und 5st. Bläserchor (2 Cornette, 3 Trombonen) bestimmten Konzert die Kapellstimmen nicht nur „ausgezogen", sondern auch textiert. Außerdem ließ er hier (wie auch in dem Konzert Nr. 9) die rein instrumentalen Eröffnungstakte fort[3]. Diese Maßnahmen waren von der Not diktiert. Wir erinnern uns der urkundlich bezeugten Unfähigkeit des Eisenacher Stadtpfeifers Chph. Schmidt. Er vermochte wohl, die einfachen Zinken- und Flötenpartien im deutschen Sanctus des H. Schütz auszuführen; zur Erstellung eines 5st. Bläsersatzes war er jedoch offensichtlich nicht in der Lage. Hierfür fehlten ihm, seiner eigenen Aussage zufolge, „düchtige Gesellen".

3. Zusatzstimmen

Das Ideal der „erfüllung und besterckung der Music"[4] gibt auch die Begründung für die anderen Eisenacher Zusatzstimmen, die nicht zu den Kapellauszügen gehören. Zweierlei Techniken sind hier zu unterscheiden. Eine vorwiegend akkordische Ausfüllung fand bei den Motetten Nr. 2 (M. Franck) und 14 (Schuchardt) statt. Schuchardt erhob die mannigfachen Klanggruppenteilungen der 5st. Originale in den Rang wirklicher Doppelchörigkeit. Eine mehr lineare Schreibweise wendete er dort an, wo nach Maßgabe der Druckvorlagen eine Stimme allein in die Orgel singen sollte. Praetorius hatte schon 1619 bezeugt, daß die „newe italiänische Invention" des geringstimmigen Konzertgesangs von etlichen deutschen Kirchenbesuchern als „gar zu

---

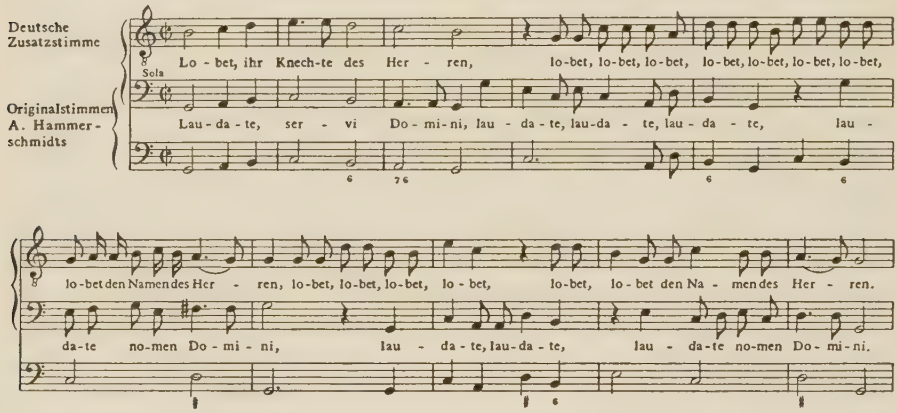
[1] Ebda. S. 99.

[2] Chr. Mahrenholz, *S. Scheidt,* Leipzig 1924, S. 128. Die 4- bis 5st. Ausarbeitung der Triplaabschnitte in konzertierenden Tricinien hatte M. Praetorius schon 1619 empfohlen (*Syntagma Musicum* III, NA E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 141).

[3] Sie hätten in den Stimmen als Pausen erscheinen müssen.

[4] M. Praetorius, *Synt. Mus.* III, a. a. O., S. 88 ff.

bloß" empfunden wurde[1]. In den Eisenacher Handschriften sind selbst die kleinsten einstimmigen Vokalpartien beseitigt. Offensichtlich wurde bereits der Zusatz einer weiteren Melodiestimme als wirksame Abhilfe empfunden. So scheint Schuchardt anstelle der in Choralnoten gedruckten Intonation zu Nr. XXVII des Schützschen mehrchörigen Psalmwerkes ein mensurales Bicinium der Tenöre 1 und 2 eingesetzt zu haben[2]. Mit vermutlich je zwei neuen Stimmen bereicherte er die Konzertepisoden von Nr. 9 (Hammerschmidt)[3] und Nr. 17 (Selich)[4]. Das doppelchörig angelegte, aber ursprünglich von einem kurzen Solo des 1. Basses eingeleitete Stück Nr. 7 (Hammerschmidt) ließ er allem Anschein nach sofort mit dem vollen 1. Chor beginnen[5]. Das folgende Beispiel (Kopie Nr. 9) mag Schuchardts Technik erläutern und zugleich seine Verdeutschungspraxis veranschaulichen. Es handelt sich um Nr. XXVIII (Konzert für C, T, B und Capella à 5) aus Hammerschmidts *Musicalischen Andachten IV,* und zwar um den 1. Konzertabschnitt:



4. Veränderungen der Notenwerte

In einigen Eisenacher Kopien wird eine neue Einstellung zur alten Proportia tripla deutlich. Die starke Tempobeschleunigung, die dieser Messung eigentümlich war, ergab sich logisch aus der Proportion . In dieser Weise ist

---

[1] Ebda. S. 91.

[2] Nur die 2. Stimme ist erhalten.

[3] Original für *Conc. C. T. B.* und *Capella à 5.* SCHUCHARDT „verlängerte" die Partien des Konzerttenors (mutmaßlich auch diejenigen des verlorenen Konzertdiskants) und beseitigte somit sämtliche 1st. Baßpartien.

[4] Aus 3 Tuttiritornellen und 2 Konzertabschnitten bestehend. Im 1. Konzert (29 Takte) erweiterte er den Solobaß um 11 Mensuren; im 2. (16 Takte) hat er ihn völlig neu hinzukomponiert.

[5] Nur Baß und Alt sind erhalten. – Das gleiche Verfahren muß für Nr. 10 (HAMMERSCHMIDT) vermutet werden, wo der Baß des 2. Chores, von dem keine hs. Stimmen erhalten sind, intonierte.

sie in 5 hs. Eisenacher Motetten und Konzerten noch erhalten. In den von Schuchardt selbst geschriebenen Sätzen Nr. 6, 8–10, 12 und 13 wurden die Tripla-Noten dagegen um die Hälfte verkürzt. Dadurch sollte der Widerspruch zwischen den großen Notenwerten und dem raschen Tempo etwas abgeschwächt werden. Lediglich in den Konzerten Nr. 3 (H. Grimm) und 17 (D. Selich) bewahrte der Kantor die überlieferten großen Werte. Wie wir uns erinnern, handelte es sich hier nicht um kurze und für den Gesamtaufbau unwesentliche Tripla-Episoden, sondern um rondohaft wiederkehrende Tuttipfeiler. Offensichtlich wollte der Schreiber durch die Konservierung der alten Notation die musikalische Bedeutsamkeit jener Teile schon im Schriftbild hervorheben. Möglicherweise hatte er – zeitgemäßen Ansichten folgend [1] – auch eine etwas langsamere Tempowahl im Auge.

Interessant sind auch Schuchardts metrische Eingriffe in seinen eigenen 5st. Motetten-Liedsatz (Vorlage zu Nr. 14). Um dieses eigentlich für andere Zwecke bestimmte Stück als Kirchenmotette brauchbar zu machen, entsann er sich jener schon von S. Calvisius im Anschluß an G. Zarlino erhobenen [2] und dann auch von M. Praetorius [3] wiederholten Forderung nach langsamer Stimmenbewegung am Anfang einer Motette. Die Notenwerte des Beginns sind daher verdoppelt worden, während die rasche, madrigalische Achteldeklamation des Schlußteils gewahrt bleibt. Durch die gravitätische Verlangsamung des Anfangs und die Wiederholung einiger Abschnitte in tiefer und hoher Lage ist der Umfang des Modells genau auf das Doppelte gestiegen (100 Semibreven) [4].

5. Zusatz von Klauseln

Zum Schluß seien noch einige hs. Ergänzungen und Korrekturen in den Schützschen *Psalmen* erwähnt. Neben weniger wichtigen Einträgen von verschiedenen Händen [5] trifft man auch Schuchardts charakteristische Notenschrift wieder. Dreimal hat er kurze Klauseln (4–5 Takte) zugefügt. In Nr. V *(Ich freu mich des)* ist der Grund leicht einzusehen. Der Kantor ließ die kleine Doxologie fort, die nur bei liturgischem Einsatz, z. B. „pro introitu", sinnvoll war [6]. Etwas schwieriger ist die Deutung der nach dem Psalm und nach der Doxologie von Nr. XV *(Jauchzet dem Herren)* eingesetzten Klau-

---

[1] H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jhs.*, AfMw X, 1953, S. 116 f.

[2] K. Benndorf, *S. Calvisius als Musiktheoretiker*, VfMw X, 1894, S. 444.

[3] *Synt. Mus.* III, a. a. O., S. 59 f.

[4] Die Mensurenzahl des Franckschen Satzes (Nr. 2) war dagegen annähernd gleichgeblieben: 5st. = 77, 8st. = 83 Semibreven. In beiden Stücken hat Schuchardt übrigens auch die Mensurzeichen der Druckfassungen verändert: statt ☾ setzte er ☾̇ ein.

[5] Z. B. de tempore-Vermerke zu Nr. I, II, V u. IX.

[6] Chr. Mahrenholz, *H. Schütz und das 1. Reformations-Jubiläum 1617*, Musik und Kirche III, 1931, S. 155.

seln. Sie waren an die Stelle der Schützschen Generalpausen getreten, welche die im Text zuvor erwähnte „Ewigkeit" umschreiben sollten[1] und dabei den zuvor 6 und 4 Takte bewahrten F-Dur-Akkord langsam in der Ferne verklingen ließen. Möglicherweise fehlten in der Eisenacher Georgenkirche die akustischen Voraussetzungen für eine überzeugende Realisierung dieses gleichsam „offenen" Schlusses.

Eine stilistische Gesamtwertung der Weißenfelser Stimmbücher ergibt: Verzicht auf einstimmigen Konzertgesang, geringer Anteil der Instrumentalmusik, Bevorzugung des damals schon „klassischen" H. Schütz und des populären A. Hammerschmidt, Anteil älterer Konzertisten wie H. Grimm, M. Praetorius, J. H. Schein, D. Selich und das Fehlen moderner Meister wie J. R. Ahle, S. Capricornus, J. Rosenmüller. Vielleicht bezeichnet es den Grund für Schuchardts Zwangsemeritierung, daß diese Bücher auf einer Stufe der musikgeschichtlichen Entwicklung standen, die nicht ganz den fortschrittlichen Tendenzen der fürstlichen Residenz Eisenach entsprochen hat.

---

[1] H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik u. Rhetorik im 16.–18. Jh.*, Würzburg 1941, S. 71.

Die Grenzen der musikalischen Perzeption unter besonderer Berücksichtigung der elektronischen Musik

von

FRITZ WINCKEL

Die elektronische Technik hat der musikalischen Komposition und Interpretation so grundlegende neue Mittel erschlossen, daß dadurch Klangbilder entstanden sind, die der sinnlichen und psychologischen Grundveranlagung der menschlichen Eigenwelt nicht mehr vollends entsprechen. Es gibt eine Reihe von Gründen dafür, warum elektronische Musik den Hörer so schwer anspricht. Diese liegen mehr in der musikalischen Behandlung des Materials, als in der Technik – selbst wenn ein Eindruck wie von maschinenmäßigem Ablauf entsteht.

Was uns die Elektronenröhre in den letzten 30 Jahren erschlossen hat, ist einmal die Erweiterung des Klangbereichs in allen seinen Dimensionen, ist ferner die Automatisierung formaler Durchführungen in der Musik, die die Gesetze der Harmonielehre und des Formenaufbaus erfüllen, ist drittens die Schaffung neuer Formprinzipien, die sich ganz von selbst aus naturgesetzlichen Zusammenhängen der elektronischen Materie ergeben und ist schließlich viertens die Automation im kompositorischen Schaffensprozeß, die aus der statistischen Erfahrung überlieferter Werke neue Kombinationen eines Ton-Ablaufs realisiert.

Wenn Musik durch die Transformation unseres akustischen und psychischen Perzeptionsorgans wirklich begriffen werden soll, müssen die ästhetischen Grenzen des musikalischen Kunstwerks in Übereinstimmung mit dem psychophysiologischen Fassungsvermögen des akustischen Sinnesorgans sein. Dies ist in den letzten Jahren recht deutlich geworden durch die informationstheoretischen Betrachtungen, die die Belastbarkeit des Gehirns mit Information – im semantischen wie auch im ästhetischen Bereich – zahlenmäßig ermittelt haben.

A. Grenzen der überlieferten Musik

Als erstes erhebt sich die Frage, in welchen Grenzen sich die überlieferte Musik abgespielt hat und ob diese durch die Technik der Instrumente oder durch das Aufnahmevermögen des Gehörs bestimmt gewesen sind.

Betrachten wir die sogenannte „Hörfläche", in der die Gesamtzahl aller erdenklichen hörbaren Elementartöne nach Frequenz und Lautstärke angegeben ist (Abb. 1). An der unteren Begrenzungslinie setzt das Hörvermögen mit den leisesten Tönen gerade ein, an der oberen Grenze gibt es eine Zone von Tönen, die wegen ihrer zu hohen Lautstärke auf das Ohr schmerzhaft

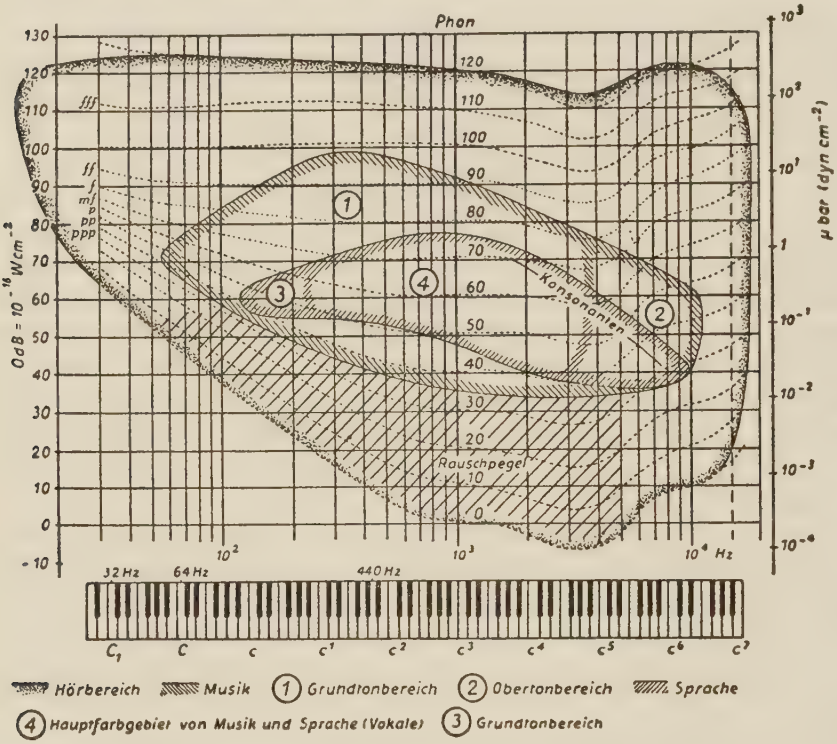


Abb. 1: Das für Sprache und Musik nutzbare Gebiet innerhalb des Hörbereichs

wirken. Auch die ganz tiefen und ganz hohen Töne erscheinen dem Gehör nicht angenehm und werden daher in der Musik gemieden. So gibt es in der Musik einen verengerten Bereich der Hörfläche, der in der Komposition bisher nie überschritten wurde. Alle Töne außerhalb der dargestellten „Musikfläche" haben außerdem die Eigenschaft, daß ihre Tonhöhenbestimmtheit geringer ist als innerhalb der Fläche.

Die Tonhöhenskala

Die Frequenzskala umfaßt die Klänge samt ihren Obertönen. Die Grundtöne der Musikinstrumente erstrecken sich dagegen nur bis zu etwa 3500 Hz (a^4), im Ausnahmefall der Piccoloflöte bis zu 4000 Hz (c^5), wobei dieses Instru-

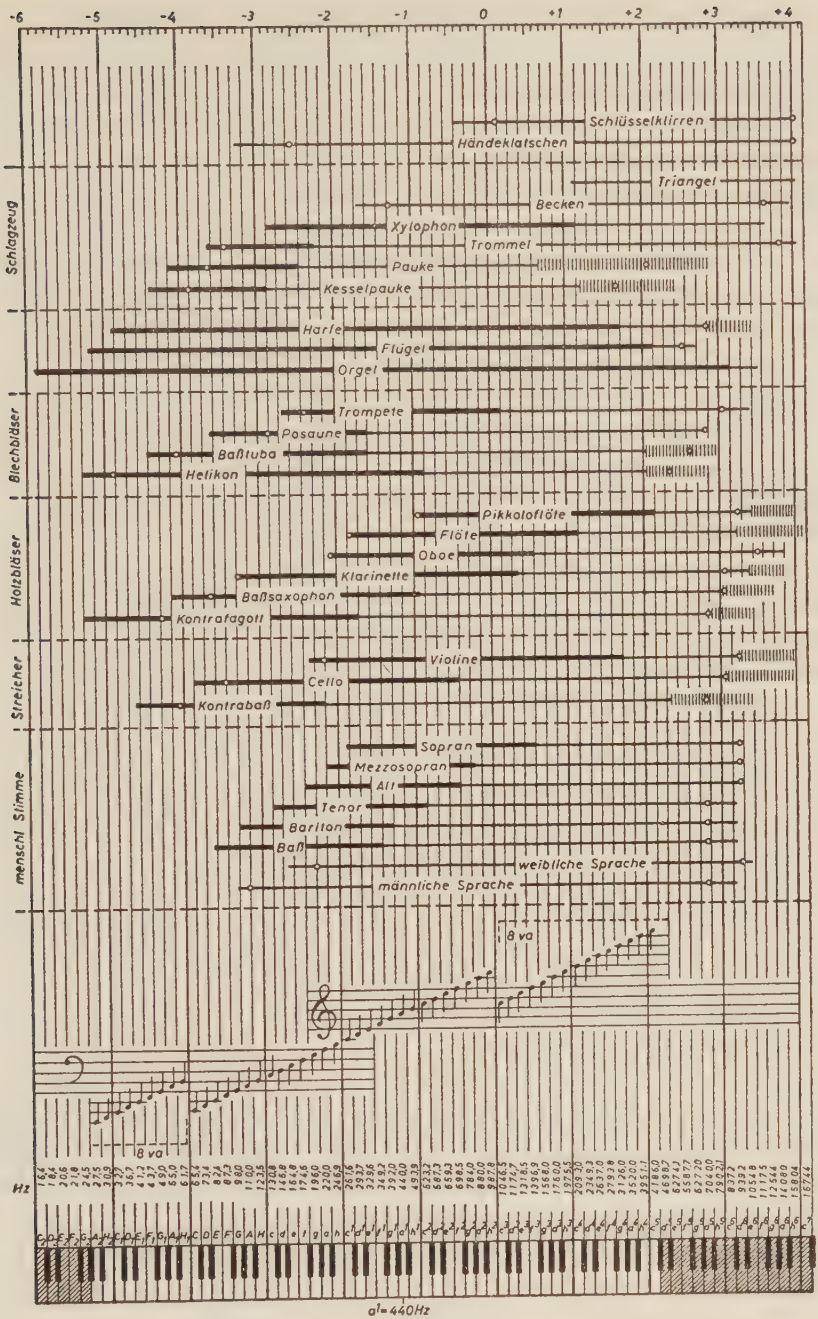


Abb. 2: Grundtonbereich —— und Obertonbereich —— von Musikinstrumenten und Gesangsstimme (nach W. Reichardt)

ment mit seiner scharfen Klangfarbe gar nicht als melodietragend, sondern mehr im Sinne des Effekts verwendet wird (Abb. 2).

Bis zu einem gewissen Grad ist die Grenze von 3500–4000 Hz instrumental bedingt, da es nicht so einfach ist, Saiten von entsprechender Spannung durch Anstreichen zu erregen, oder Zungen in dieser Abstimmung anzublasen, was zugleich eine physiologische Grenze ist. Zwar gibt es Erregungssysteme für Frequenzen bis weit in den Ultraschallbereich, wie etwa die Galtonpfeife, aber sie hat nie einen musikalischen Einsatz gefunden. Auch Orgelpfeifen werden bis zu 8500 Hz angeblasen, aber diese finden nur mixturmäßig Verwendung.

Einer der Gründe für die Vermeidung hoher Frequenzen über 3500 Hz als Tonfolgen linearer Entwicklung liegt in der Schärfe und Farblosigkeit jener Töne, die sie bereits als einfache Töne (Sinustöne) aufweisen. Unterhalb der Grenze von 3500 Hz empfindet man deutlich Farbcharaktere der Sinusschwingungen, bezeichnet als „*Tonfarbe*" (nach C. Stumpf, Tonspychologie II, 1890), im Gegensatz zur „Klangfarbe", die die spektrale Zusammensetzung von Obertonreihen kennzeichnet. Die Abwandlung der Tonfarbe über den ganzen Frequenzbereich läßt sich deutlich mit einem Tongenerator demonstrieren, wenn man dessen Tonhöhenskala durchdreht. So klingt z. B. ein Sinuston auf c^1 (250 Hz) wie „u", einer auf g^3 wie „i". Es erhellt daraus ein innerer Zusammenhang zwischen Tonskala und Tonfarbe wie Klangfarbe. Die Demonstration zeigt ferner deutlich, wie die ganz tiefen Töne durch eine physikalisch bedingte hohe Frequenzbandbreite verschwommen klingen und daher melodisch nicht verwendbar sind. Über die Problematik des Einsatzes von Sinustönen in der Musik wird später noch gesprochen.

Des weiteren wird man feststellen, daß oberhalb jener Grenze von 3000 bis 4000 Hz das subjektive Tonhöhenempfinden nicht mehr genügend der Frequenz proportional ist. Wenn z. B. die Verdoppelung der Frequenz von 250 Hz (c^1 auf c^2) einen Oktaveindruck vermittelt, so ist dies durchaus nicht mehr bei einem Ausgangston von 4000 Hz der Fall. Die Oktave wird bereits bei einer Frequenz von ca. 7400 Hz empfunden. Dieser psychoakustische Zusammenhang wird durch die mel-Skala erfaßt, indem für die Tonhöhe nicht der Frequenzmaßstab, sondern eine Einteilung in mel angegeben wird (Abb. 3).

Nun könnte man sich den Bau eines Instruments vorstellen, das die Tasten in der mel-Einheit einteilt anstatt der logarithmischen Frequenzskala, aber die mel-Beziehung gilt nur für die horizontale Melodiefolge, nicht aber für die vertikalen harmonischen Verhältnisse. Das Dilemma würde sogar in einer einstimmigen Komposition auftreten, weil selbst die Obertonbeziehungen in einem Klang nicht mehr mit der horizontalen Entwicklung in Einklang gebracht werden können.

Ein weiterer Mangel der hohen Töne besteht darin, daß mit steigender Frequenz die Richtwirkung der Töne immer ausgeprägter wird, so daß in

einem Konzertsaal auf seitlichen Plätzen zwar die tiefen Töne genau so stark wie in der Mitte erscheinen, wogegen Tonbestandteile von 12 000 Hz nicht mehr spürbar sind. Dies wird durch Richtdiagramme dargestellt, wie z. B. in Abb. 4.

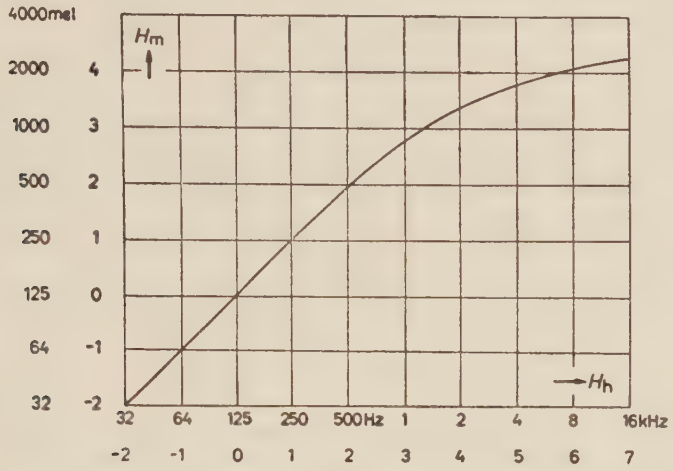


Abb. 3: mel-Skala. Abhängigkeit der melodischen Tonhöhe H_m von der harmonischen H_h (nach Feldtkeller und Zwicker)

Hinzu kommt ferner, daß eine Feinmodulation von sehr hohen Tönen nur in der Strahlerachse des Instruments bemerkt wird, nicht aber von seitlich befindlichen Hörern. Diesen Versuch kann man machen, indem man hohe Töne eines Generators durch Lautsprecher abstrahlt und sie periodisch mit stetig zunehmenden Frequenzen unterbricht. An seitlichen Plätzen verwischt sich der Eindruck.

Auch die Tonhöhen-Unterschiedsempfindlichkeit des Ohres ist begrenzt. Wenn sie im Bereich 500–8000 Hz etwa 0,2% erreicht, so ist die Unterschei-

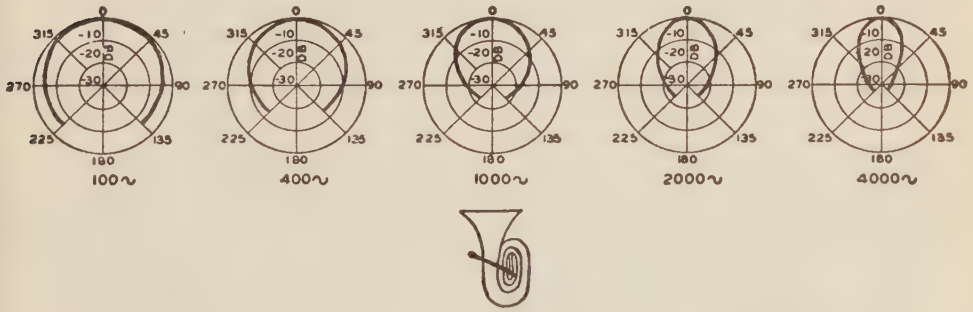


Abb. 4: Zunahme der Richtwirkung mit steigender Tonhöhe Beispiel Tuba (nach Olson)

dung in der komplexen musikalischen Praxis doch erheblich geringer. In der Oktaveinteilung in 31 Töne nach Huygens beträgt der Tonhöhen-Unterschied 2%, was wohl als untere Grenze zu betrachten ist. Gerade die elektronische Musik nimmt für sich in Anspruch, beliebig kleine Tonhöhen-Unterschiede erzeugen zu können, was aber auf mechanischen Instrumenten auch möglich ist.

Dynamische Skala

Untersuchen wir nun weiter den für Musikhörer erträglichen Lautstärkeumfang, so stellen wir fest, daß dieses Problem eng mit dem vorigen des Frequenzumfanges verknüpft ist. Haben wir bereits aus der Hörfläche der Abb. 1 entnommen, daß zu große Lautstärken (über 100 Phon) im ganzen Frequenzbereich unangenehm, aber 120 Phon sogar schmerzhaft werden, so zeigt sich eine besonders hohe Empfindlichkeit im Bereich hoher Töne, bereits beginnend im Bereich 1000–3000 Hz, wie in Abb. 5 die Kurven gleicher Lä-

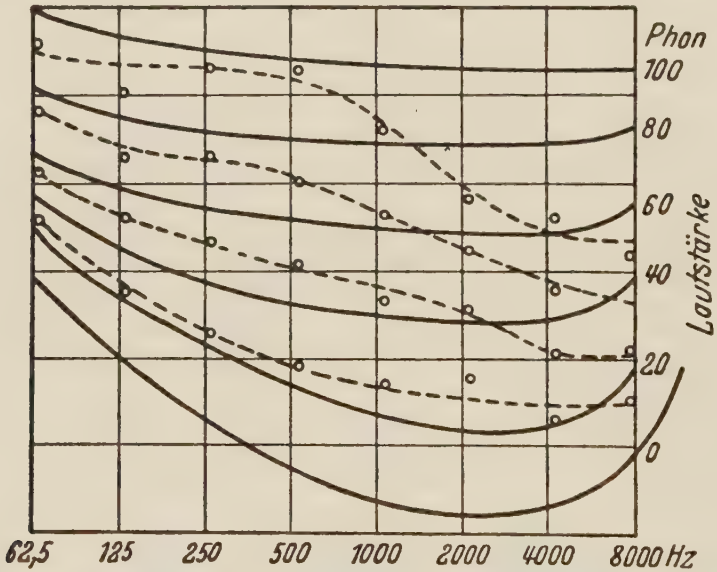


Abb. 5: Lästigkeit der hohen Töne. ——— = Kurven gleicher Lautstärke wie in Abb. 1; - - - - = Kurven gleicher Lästigkeit (nach D. A. Laird und K. Coye)

stigkeit zeigen. So wirkt ein Laut von 125 Hz (c_0) bei einer Lautstärke von 110 Phon genau so unangenehm wie ein Laut von 8000 Hz (c^6) bei einer Lautstärke von nur 45 Phon. Zu erklären ist dieses Phänomen physiologisch als eine Impuls-Überlastung des Nervensystems einerseits; darüber hinaus beobachtet man, daß hohe laute Töne eine verengende Wirkung auf den Muskeltonus ausüben[1].

[1] H. G. Jaedicke, *Über Musiktherapie,* Hippokrates XXVIII, 1957, S. 11.

Eine weitere Ursache für die Belästigung durch zu große Lautstärken, besonders bei hohen Frequenzen, ist darin zu finden, daß in diesem Bereich eine Tonhöhenverschiebung mit steigender Lautstärke eintritt[1] und auch der Klirrfaktor des Ohres größer wird.

Zu bemerken ist ferner, daß die Lautstärke eine relative Empfindung ist, indem es auf die akustische „Vorgeschichte" ankommt. Nach einem ff-Einsatz wird 65 Phon als p, nach einem pp-Einsatz wird dasselbe Niveau von 65 Phon als f empfunden. In einer absoluten dynamischen Skala lassen sich in der musikalischen Verwendung 128 Lautstärkestufen unterscheiden. Auf die Erscheinungen der Adaptation und der Ohrermüdung als Folge der Lautstärke kann hier nicht näher eingegangen werden[2].

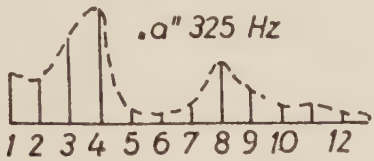


Abb. 6: Spektrum einer Qualitätsstimme mit zwei Formanten (nach F. Winckel)

Eine weitere Beobachtung besteht darin, daß auch Klangfarben-Bildungen auf einen spektralen Bereich bis etwa 3500 Hz beschränkt sind. Eine objektive Farbkennzeichnung gibt es bisher in der Musik nicht, aber man kann gewisse Annäherungen von Instrumentalfarben an Vokalfarben feststellen, wovon man in der Instrumententechnik seit altersher Gebrauch macht. Die Analyse der menschlichen Stimmklänge hat ergeben, daß eine Vokalfarbe im wesentlichen durch zwei stärker ausgeprägte Frequenzgebiete (Formanten) gekennzeichnet ist (Abb. 6). Eine Übersicht über alle Vokalfarben (Abb. 7) ergibt, daß der Färbungsbereich durch die Formanten sich

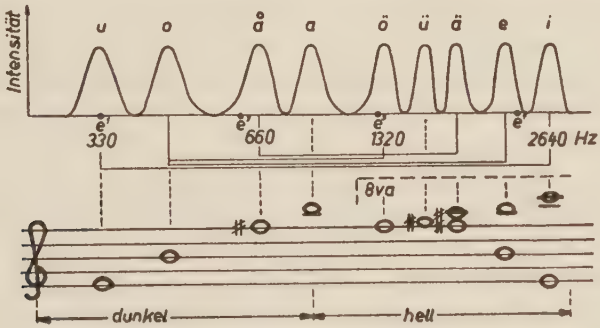


Abb. 7: Formantbezirke der Vokale
in physikalischer und musikalischer Darstellung (nach F. Winckel)

[1] S. S. Stevens, Journ. Acoust. Soc. VI, 1935, S. 150.
[2] Vgl. hierzu F. Winckel, *Klangstruktur der Musik*, Berlin 1955.

auf ein Gebiet von 200–3500 Hz erstreckt. Spektralanteile, die darüber hinausgehen, lassen sich schwerlich als farbig bezeichnen, sie geben nur, wie bereits ausgeführt, ein gewisses Timbre von spitz – scharf – dünn, bzw. in einem Instrumentenklang einen typischen, seidigen geringen Geräuschanteil, was besonders den Geigenklang ausmacht.

Die Klangstruktur

Untersuchen wir weiter die Funktion des Klanges bzw. der Klangfarbe in der Musik, so werden wir eine Reihe von Erkenntnissen aus der Betrachtung des Spektrums gewinnen. Wenn wir bereits festgestellt haben, daß die Vokalfarbe im wesentlichen aus zwei Formanten gebildet wird – was sinngemäß auch für Instrumentenklänge gilt –, so zeigt sich deutlich im Experiment, wie die Stabilität der Farbe in einer Melodiefolge verlorengeht, wenn man das Klangregister mit nur einem Formanten aufbaut. Es kommt dann fortwährend zu Farbumschlägen, wie O. Sala am Trautonium gefunden hat. Für die Bildung der Grundfarbe haben die ersten Formanten von 200–1200 Hz bevorzugte Bedeutung (es ist die Palette des Komponisten), während die Formanten oberhalb dieses Bereiches noch weitere Funktionen haben. So macht das Gebiet 1500–2000 Hz den Klang näselnd, während Komponenten in der Gegend von 3000 Hz dem Lautgeschehen Tragfähigkeit geben.

Eine weitere Begrenzung liegt darin, daß ein Klang in der mittleren Lage (etwa 300 Hz) 10 bis 12 Teiltöne haben muß, um das Ohr sinnlich zu befriedigen (Abb. 6). Strukturen mit weniger Teiltönen klingen dünn, mit wesentlich mehr Teiltönen unangenehm scharf. Auf den Sonderfall des einzigen Teiltons wird noch eingegangen.

Die Zeitkoordinate

Der Zeitpunkt, von dem an ein Klang in seiner instrumentalen Farbe erkannt wird, ist eine generelle, für die menschliche Psyche charakteristische Konstante. Sie liegt in der Größenordnung von 50 msec und gilt ebenso für das Erkennungsvermögen aller Sinnesorgane. Die mikrozeitlichen Vorgänge innerhalb dieser Zeitspanne werden vom Ohr einzeln nicht deutlich wahrgenommen, sie sind aber wesentlich für die Gestalt und Bildung des Lautgeschehens, das in seiner Gesamterscheinung perzipiert wird. Für die Tiere verschiedener Gattung ist jene biologische Zeitkonstante größer oder kleiner.

Für die Zeitempfindung des makroskopischen Klanggeschehens gibt es bis heute kein verbindliches Maß, da die Uhrzeit, die von siderischen Dimensionen abgeleitet ist, nichts mit dem psychomotorischen Erregungsablauf zu tun hat. Die Empfindung der Dauer hängt ab von der Plötzlichkeit und der Frequenz der Geschehnisse, also hier der Lautansätze. Es kommt auch darauf an, wie groß der energetische Einsatz im Lautaufbau ist, also auf die spektrale Dichte,

ferner ist zu unterscheiden, ob die Frequenz der Geschehnisse periodisch oder aperiodisch ist. Aus diesen Faktoren setzt sich die Impulsbelastung des Nervensystems zusammen, aus der eine Zeitkorrelation für die Verarbeitung zu „Eindrücken" im Zentralorgan gewonnen wird.

Für die bisherige Musizierpraxis interessiert es uns, wie groß die schnellste Tonfolge mit Rücksicht auf Spieler und Instrument sein kann. Für Tasteninstrumente ergibt sich eine maximale Geschwindigkeit von 12/sec, was übrigens auch der Weltrekord im Schreibmaschinenschreiben ist.

Die obere Grenze der Tondauer wäre der Dauerton, der nie aufhört (Ereignis-Frequenz Null). Das Leben hat aufgehört, Musik hat ihren Sinn verloren. Trotzdem kommen ziemlich lang dauernde Töne vor (Orgelpunkte über 36 Takte und mehr), aber sie haben eine permanent wechselnde Funktion, nämlich die Harmonie-Entwicklung mit einer sich darüber entwickelnden Stimme. Trotzdem ist die psychophysische Wirkung eines sehr lauten Tones von längerer Dauer (1 min.) umstritten, weil dann eine Ermüdung der zugeordneten Nervenfasergruppe eintritt und durch Adaptationseffekt auch direkt nachfolgende Töne von gleicher Frequenz leiser erscheinen. Beethoven hat Orgelpunkte mit der nötigen Vorsicht zu setzen gewußt.

Tondauern im Bereich der musikalischen Anwendung werden vom Ohr in einer annähernd logarithmischen Stufung empfunden.

Aber auch einstimmige Tonfolgen, in denen Töne mit nur 1 sec Dauer und Abstand folgen, vermögen das Apperzeptionsorgan energetisch nicht auszulasten, weshalb man in derartigen getragenen Stücken unwillkürlich vom Vibrato Gebrauch macht. Die statistische Untersuchung von Gesangs- und Geigenaufnahmen zeigt für das Vibrato eine Frequenz von 6 bis 7 Wechsel pro sec als Optimum und wird dann als Lautstärke-Schwankung empfunden, obwohl es sich um eine Frequenz-Modulation handelt. Geht diese herunter auf 4/sec, so empfindet man ein solches Vibrato sehr unangenehm als Tonhöheschwankung. Steigt die Frequenz auf die obere Grenze von 12/sec, so ist diese als Tremolo bekannte Empfindung ebenfalls unangenehm.

Für die Ereignisfolge in der Musik scheint ein günstiger Wert 5/sec in seiner Anlehnung an die Sprache, wo sich die optimale Informations-Übermittlung bei 5 Silben/sec im Laufe der Sprachentwicklung eingespielt hat. Wenn dies dem menschlichen Apperzeptionsvermögen am besten entspricht, so kann man dessen Wert auch für die musikalische Sprache annehmen, zumal in diesem Bereich die höchste Empfindlichkeit für die Feinmodulation hinsichtlich der Frequenz liegt und somit hier ein Informationsparameter zur Verfügung steht, der bei anderen Schwankungsfrequenzen nicht gegeben ist.

Kommen in der Musik längere Tondauern vor, so ist dennoch ein innerer Schwankungsverlauf vorhanden, der von der Art des instrumentalen Klangablaufs abhängt. Für das Musikempfinden sind daher Tondauern von ganz untergeordneter Bedeutung, während es wesentlich auf den Lautwechsel

– bei den Sprachlauten auf die „Laut-Beugung" – ankommt, auf die Abweichung von der Periodizität (meßbar durch das Verfahren *peak dipping*[1]). Gemessen werden die Nulldurchgänge eines Schwingungsverlaufs (Abb. 8), indem sich dann jegliche Veränderung wie Tonhöhe, Dynamik, Klangfarbe,

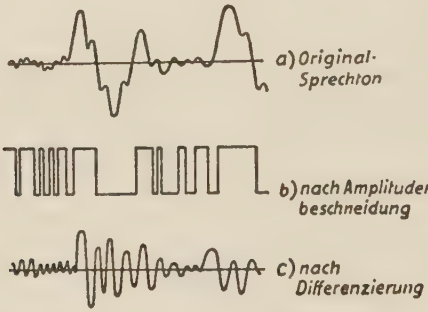


Abb. 8: Beschneidung und Differenzierung von Sprechkurven zur Auffindung der Nulldurchgänge (nach Licklider)

Raumeinfluß und willkürliche Zeitmodulation anzeigt. – Wir haben damit eine funktionelle Zusammenfassung aller musikalischen Elemente gefunden, dargestellt in einer einzigen Kurve, dem Oszillogramm.

Eine weitere Fragestellung lautet jetzt, wie sich das Periodogramm, das die Abweichungen von der Periodizität anzeigt, den höheren Zentren einprägt, so daß daraus „Gestalten" entstehen, die memoriert und in der Wiederholung, Transposition, Variation usw. erkannt werden. Das überschreitet die Themenstellung. Immerhin läßt sich daraus erkennen, daß die Bemessung von verschiedenen Tondauern nur Sinn haben kann für die Schaffung rhythmischer Ordnungen, die das Gerüst für die Gestaltbildung ergeben – nicht aber den Sinn, Zeitempfindungen zu schaffen. Es liegen auch hier wieder Aperiodizitäten, diesmal im Makrobereich vor, die wohl in einem analogen Prozeß perzipiert werden, wie im Mikrobereich der Tonschwingungen.

Das Geschehen in der Musik

Musik ist fortwährendes Geschehen, nicht nur im Fortentwickeln der Töne und Tonkombinationen, sondern bereits im Keimen und Treiben des einzelnen Klangs. Es ist also die Entwicklung der Zeitkomponente, die Hüllkurve des Oszillogramms, die neben Frequenz und Dynamik das eigentlich motorische Element entwickelt (Abb. 8a). Musik ist das fortwährende Ausgleichen von Spannungen, wie es auch das Leben ist. Wir sprechen daher von „Ausgleichvorgängen".

---

[1] R. E. Laey u. R. K. Saxe, Convention Record IRE IX, 1954.

Auch in diesen Ausgleichvorgängen stecken spezifische Klangqualitäten. Bei tiefen Tönen machen sie den Klang plastisch und vermitteln den Eindruck der Nähe, während hohe Töne wie aus größerer Entfernung wirken. Dies läßt sich mathematisch beweisen, wie es G. v. Bekesy getan hat. Der Kontakt mit dem Zuhörer entsteht also bevorzugt über die tiefen Töne, was die Wichtigkeit des Baßfundaments im Orchester zeigt. Auch der Radiohörer hat diese Einstellung, wenn er den Empfänger gern auf Dunkelblende stellt.

So sind in der Klangstruktur eine Reihe von Naturgesetzen enthalten, die der Lautsynthese enge Grenzen setzen. Ihre Ignorierung ist die Ursache für das Versagen von so vielen Kompositions-Experimenten.

Grenzdaten der Wiedergabe

Damit haben wir objektive Grenzdaten des musikästhetischen Empfindens abgesteckt, die erstaunlich eng sind. Fassen wir zusammen:

Tonhöhenumfang für Melodieführung:	ca. 80–3500 Hz
Farbregister:	ca. 40–5000 Hz
Äußerste Farbgrenzen:	schwarz-weiß
Lautstärkeumfang:	40–110 Phon
Optimale mittlere Lautstärke:	60–80 Phon
Klangfarbe:	Spektrum aus 10–12 Teiltönen (bei 300 Hz), (mit steigender Tonhöhe abnehmend) Hüllkurve mit zwei Formanten Einschwingzeiten: 5–300 ms
Zeitfolge:	Akustische Ereignisfrequenz etwa 1,5–12 pro sec.
Vibrato:	6–7 /s
Nachhallzeit:	1–2 s

Weiter können wir aussagen, daß die Grenzen gar nicht so sehr durch die Mechanik der Instrumente und die Physiologie der Handhabung bestimmt sind als vielmehr durch die psychophysische Struktur des menschlichen Perzeptionsorgans.

Somit ist zugleich eine Antwort zum Geltungsbereich der elektronischen Instrumente und Verfahren gegeben, nämlich, daß die durch Tradition und Erfahrung festgestellten Grenzen kaum überschritten werden können.

B. Grenzen elektronischer Klanggestaltung

Es war ein grundlegender Irrtum im ersten Vierteljahrhundert elektronischer Musikentwicklung, daß man den Lautstärkebereich und Frequenzbereich wie auch die spektrale Dichte bis zur Schmerzhaftigkeit steigerte. Inzwischen hat sich dieses Prinzip in gewissem Sinne trotzdem durchgesetzt,

nämlich in der Tanzmusik, wo selbst die mechanischen Instrumente bis zur bewußten Klirrverzerrung in ihrer Lautstärke gesteigert wurden (Trompete). Ähnlichen Tendenzen begegnet man in der High-Fidelity-Technik, wo man zwar den Klirrfaktor auf das mögliche Minimum abzusenken bestrebt ist, jedoch den größtmöglichen Frequenz- und Dynamikumfang als entscheidenden Vorzug ansieht. Die Aufnahmebereitschaft für diese Art Musik ist altersbedingt mit etwaigen Grenzen zwischen 16 und 22 Jahren. Die Degeneration des nervlichen Übermittlungsapparates schreitet während des ganzen Lebens kontinuierlich fort. Es zeigt sich, daß im Alter von 60 Jahren, wo man musikgebildeten Personen eine hohe Aufnahmebereitschaft für Musik zugesteht, die Wahrnehmung der Höhen bis herunter zu 10 000 Hz erloschen ist (Abb. 9). Der musikalische Nutzungsbereich (Abb. 2) in der Hörfläche schrumpft also mehr und mehr zusammen.

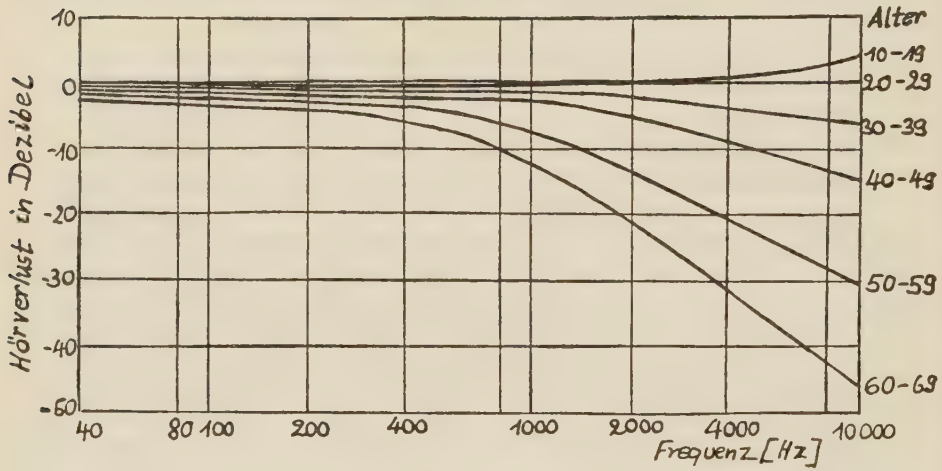


Abb. 9: Verlust der Empfindlichkeit für höchste Töne mit zunehmendem Alter (nach F. Olson)

Klangfarbenmetrik

Was man sich weiter von der elektronischen Musik erhoffte, war die Ausbildung neuer Klangfarben mit dem Endziel des „Klangfarben-Kontinuums". Neue Farben wurden zwar vielfältig gefunden, aber doch ist die Variabilität der Farben nicht so uferlos groß geworden, wie man auf Grund theoretischer Studien zu erwarten vermeinte. Das hat zweierlei Gründe.

Das Kontinuum der Klangfarben können wir uns durch ein metrisches Feld angenähert veranschaulichen, indem wir die zwei wesentlich farbbestimmenden Elemente, die Formanten f_1 und f_2, in einem Koordinatensystem auftragen (Abb. 10). Nun folgen die Farbveränderungen in dieser Fläche nicht beliebig dicht, d. h. das Auflösungsvermögen ist nicht 1 Hz, sondern die

Wahrnehmung eines Farbumschlags geschieht über eine gewisse Frequenzstrecke in beiden Koordinaten-Richtungen. Eine spezifische Klangfarbe gilt also innerhalb eines Quadrates, dessen Minimumsgrenzen man heute noch nicht genau angeben kann. Jedenfalls gibt es keine unbegrenzte Anzahl von Klangfarben.

Hinzu kommt ferner die Berücksichtigung der Einschwingvorgänge, die einen Klang maßgeblich charakterisieren. Es handelt sich hier um einen Komplex von Faktoren, deren übergeordneter Funktionalismus heute noch nicht beherrscht wird.

Was an Klangfarben neu entstanden ist, wird vom Komponisten bisher kaum arteigen verwendet, weil noch zu wenig Fühlung zum Werkstoff besteht, zur Klangstruktur, deren Funktion im musikalisch entwickelten Sinn noch viel zu wenig erforscht ist. P. Boulez erkennt dies, indem er die Klangfarben im „künstlichen Bereich bastardisch, geschlechtslos" bezeichnet[1].

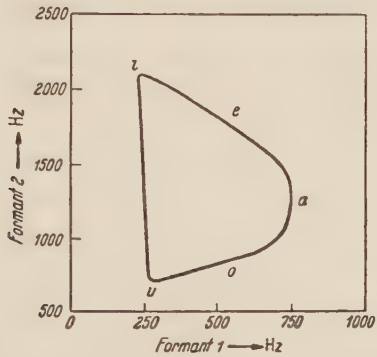


Abb. 10: Darstellung der Vokalformanten als Funktion des Formanten 1 von Formant 2 am Beispiel der amerikanischen Aussprache (nach Potter u. Peterson)

Probleme der Klangstrahlung

Von der technischen Seite her kommt gegenwärtig noch die Begrenzung seitens des Klangstrahlers. Die Lautsprecher haben eine gewisse Eigen-Charakteristik, zurückzuführen auf die konstruktiv bedingten Einschwingvorgänge, wie auch den Frequenzgang, was das „Lautsprecherhafte" ausmacht, an Stelle der vollkommenen Neutralität des abstrahlenden Organs. So hat auch die elektronische Musik ihren typischen Eigenklang bekommen, wenn zwar auch Ansätze zum elektrischen Universalinstrument gegeben sind (Synthesizer der Firmen RCA und Siemens).

Die Beschränkung kann man neuerdings bis zu gewissem Grad aufheben durch die Entwicklung der Stereophonie. Wie die elektronische Musik in ihrer dreißigjährigen Geschichte stets als ein Nebenprodukt der Radiotechnik fort-

[1] Die Reihe I (Elektronische Musik), S. 55, Wien 1955.

geschritten ist, so hat sie auch von der Errungenschaft des „Raumtons" schöpferischen Gebrauch machen können. Grundlegend ist die Erkenntnis, daß der Richteindruck eines Schallereignisses durch dessen zeitlich verschiedenes Eintreffen an beiden Ohren zustande kommt. Ein Laut, der seitlich vom Hörer erklingt, kommt $^1/_{1600}$ sec später am entfernteren Ohr an. Im Nervensystem findet eine Phasenkorrelation der beiden Schallimpulse des rechten und des linken Ohres statt. Der Impulsabstand gibt also Auskunft über die Schallrichtung. Diese Erkenntnis kann man sich zunutze machen, um Impulsabstände künstlich zu verändern und damit Vielfach-Schallquellen breiter oder enger erscheinen zu lassen. Die Abschattung durch den Kopf für eine seitliche Klangquelle führt dazu, daß in dem einen Ohr (rechts) die hohen Töne stärker gedämpft werden als in dem anderen, folglich eine Klangfarben-Beeinflussung zustande kommt (Abb. 11).

Klangsynthese aus dem Spektrum

In welchem Bezug hat nun die elektronische Lauterzeugung der musikalischen Komposition Möglichkeiten erschlossen, die dem ästhetischen Empfinden standhalten?

Da ist zunächst einmal die Erweiterung der spektralen Klangdichten bis zu den äußersten Grenzen. Ist ein Instrumentenklang in mittlerer Lage durch etwa 10–12 Teiltöne gekennzeichnet, so kann man diese im elektronischen Aufbau bis auf einen reduzieren, nämlich den Elementarton. Andererseits kann man das Spektrum mit Teiltönen immer weiter verdichten, bis zur absoluten Dichte, was sich als Geräusch anhört. Der Elementarton ist eine Sinusschwingung nur dann, wenn er unendlich lang andauert. In der Musik aber handelt es sich stets um Folgen von Tönen, die relativ kurze Dauer haben. Jeder Einsatz eines Tons löst zunächst naturbedingt eine große Zahl von Schwingungen aller möglichen Frequenzen aus, die dann schnell abklingen, bis nur der eine Elementarton übrig bleibt. Man kann also nur sehr bedingt in der Musik von Sinustönen sprechen.

Ihre Einsatzmöglichkeiten in der Komposition sind beschränkt, da ihre psychische Wirkung begrenzt ist. Das hängt mit folgenden Eigenschaften des Sinustons zusammen: 1. Seine Tonhöhen-Bestimmtheit ist geringer als die von obertonreichen Klängen. 2. Damit hängt zusammen, daß die Intervall-Erkennung herabgesetzt ist und somit auch die Konsonanz-Empfindung schwächer wird. 3. Die Empfindung für Lautstärke-Unterschiede ist reduziert, also erscheint eine geringere Dynamik. 4. Der Richtungseindruck, wie überhaupt das Raumempfinden ist bei Sinustönen geringer als bei komplizierten Lautgebilden. 5. Das Anhören von Sinustönen hat eine größere Ermüdung zur Folge als das von zusammengesetzten Klängen. Ein Orgelpunkt in einer Lautstärke von 65 dB wird 5 sec nach dem Einsetzen um 5dB geringer empfunden.

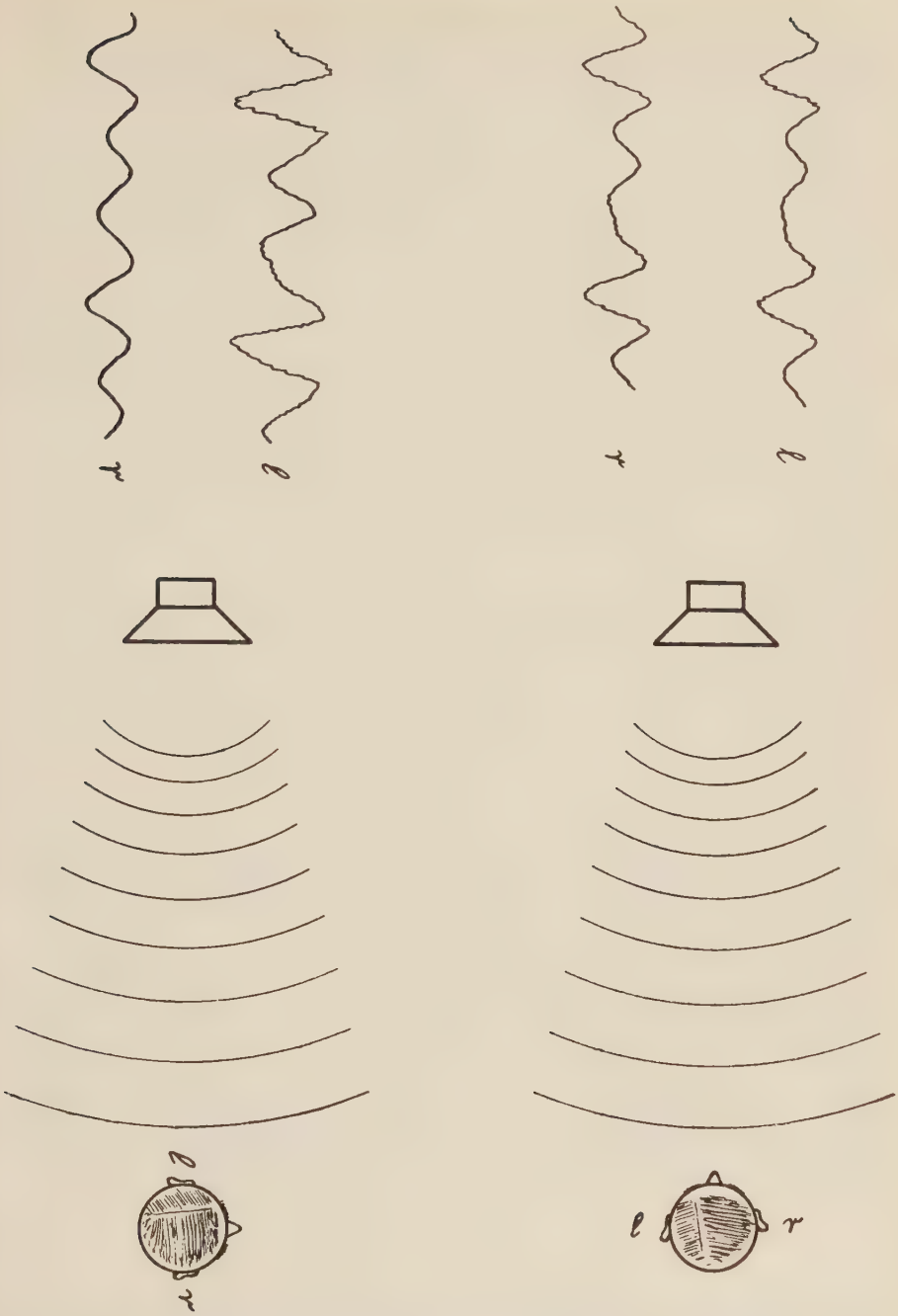


Abb. 11: Veränderung der Klangfarbe beim seitlichen Hören für das entferntere Ohr (nach W. Schlechtweg)

Richtig eingesetzt sind solche Elementartöne z. B. für das Pausenzeichen-Motiv im Radio, wo diese Signale ja nicht zu sehr auffallen sollen – in der musikalischen Komposition lediglich für kurze Phrasen als Gegensatz zu Lautfolgen hoher Dichte.

Andererseits ist das Geräusch, wenn es sich über die gesamte Frequenzskala erstreckt – als „weißes Geräusch" bezeichnet – für das Ohr nur für kurze Momente möglich. Für die Musik ist eine neue Entdeckung das elektrisch gefilterte Geräusch – als farbiges Rauschen bezeichnet – das man über eine weite Farbenskala verwenden kann.

Die Verdichtung des Klangmaterials im Zusammenhang mehrerer Instrumente hat auch darin ihre Begrenzung, daß die tiefen Töne die hohen verdekken, wie man es in Orchesterkonzerten mit starker Besetzung beobachten kann. Die Wirkung läßt sich an Hand von Verdeckungskurven im voraus berechnen.

Eine weitere Bereicherung für die musikalische Komposition bedeutet die Darstellung von Subharmonischen, wie sie zuerst O. Sala für das Trautonium verwirklicht hat. Es ist damit eine Klangmaterie von eigenartigem Mixturcharakter geschaffen.

Ferner ist die Möglichkeit gefunden worden, Klangspektren zu verschieben – nicht zu verwechseln mit transponieren. So werden z. B. die Teiltöne eines Klangs von 100, 200, 300 Hz nicht auf 150, 300, 450 Hz transponiert, sondern zu einer Skala von 150, 250, 350 Hz verschoben. Auch diese Klänge haben einen eigenartigen Reiz, wie Versuche von L. Heck zuerst gezeigt haben. Damit ist die These von Helmholtz zweifelhaft geworden, daß für eine „Klang"-Bildung die Teiltöne in einem harmonischen Verhältnis stehen müssen. Mit der Verschiebungs-Technik kann man ganze Tonfolgen um einen Verschiebungs-Fixpunkt spiegeln. Man hat dann die Empfindung, daß Tonskalen gleichzeitig aufwärts und abwärts laufen. Kompositionen von P. Boulez und C. Orff benutzen bereits diese Möglichkeiten.

Auf dem Gebiet der Klangkombination ergibt sich neben der Addition von Klängen, d. h. der partiturmäßigen Schichtung der Instrumentalmusik, der grundsätzliche neue Weg, Töne untereinander zu multiplizieren, was technisch als Modulation bezeichnet wird. Aus der Mischung zweier Klänge wird ein neuer Klang. Diese Mittel wurden durch das amerikanische Vocoder-Prinzip noch weiter erschlossen, indem beispielsweise eine Orgelmusik mit einer Menschenstimme innerlich durchsetzt wird.

Der maximale Ereigniswechsel

Über das Tempo in der Musik ist bereits ausgesagt worden, daß eine Tonfolge im Sinne der melodischen Erkennung nicht schneller als mit 12, im Sinne des Effekts mit 20 Tönen/sec wiedergegeben werden darf, bezogen auf eine mittlere Tonhöhenlage. Dies hängt mit der erwähnten physiologischen

Zeitkonstante von 50 msec zusammen, d. h. innerhalb dieser Kurzzeit bestehen Schwierigkeiten, die Töne einzeln wahrzunehmen. Impulswiederholungen der gleichen Frequenz verschmelzen durch den Integrationsprozeß zum Ton, wobei eine mit steigender Tonhöhe abnehmende Einschwingzeitkonstante zu beachten ist. Handelt es sich dagegen um die schnelle Folge von Tönen verschiedener Tonhöhe, so können diese noch bei einer Folgegeschwindigkeit von 30 Tönen/sec in mittlerer Tonhöhenlage einzeln wahrgenommen werden. Voraussetzung ist, daß der Einzelton eine Mindestdauer von 18 ms hat, was allerdings auch noch von der Lautstärke abhängig ist. Eine Tonleiter ist dann gerade noch erkennbar, aber in der Folge der Intervallbildungen einer Melodie treten Verwechslungen ein (Metathesis), da das Ohr innerhalb der Zeitkonstante einer zeitlichen Ordnung nicht mehr folgen kann. Die Töne „rutschen" so eng zusammen, daß die Wahrnehmung des horizontalen Ablaufs über die Erscheinung des Arpeggios in den des vertikalen übergeht. Im Grenzfall wird die unendlich schnelle Folge zum Zusammenklang, ja bereits schon eine Folge, die innerhalb der Integrationszeit des Ohres von 50 ms abläuft. Was beim unsauberen Zusammenspiel zufällig an Einsatzverzögerungen zustande kommt, bleibt dem Zuhörer zwar zeitlich verborgen, gibt aber eine Klangmodulation, die z. B. beim kurzen Vorschlag erstrebt wird. Dies wird nun in der elektronischen, auf Millisekunden genauen Tonsetzung bewußte innere Klanggestalt. So entstehen Kombinationen, die in einem Grenzbezirk zwischen horizontaler und vertikaler Reihung empfunden werden.

Das akustische Raumempfinden

In der Integrationszeit des Ohres ist auch die Information über den akustischen Raum enthalten. Wie empfinden wir den Unterschied zwischen der kleinen Wohnstube und dem großen Konzertsaal beim Musikhören? Was als Nachhall bezeichnet wird, ist die Folge von Schallrückwürfen von den Wänden, die bei kleinen Räumen einen kurzen Weg, bei großen Räumen einen langen zurückzulegen haben. Dementsprechend ist der Rhythmus der Impulsfolge von der Größe und Form der Räume abhängig. Diese Erkenntnis führt dazu, Impulsfolgen, die ein Nachhall-Verhalten kennzeichnen, synthetisch-elektronisch zu erzeugen, wiederum in einer Folge von kleiner als 50 ms Abstand, damit nur integrierend der Halleindruck entsteht. Somit ergeben sich künstliche Halleffekte für den Klang, die zugleich den Eindruck der Nähe oder Ferne einer Schallquelle hervorrufen.

Raum-Musik

Geht man nun einmal umgekehrt von der Kritik an der elektronischen Musik im allgemeinen aus, so sind noch folgende hervorstechende Merkmale zu nennen, die sie für viele Hörer abschreckend machen:

Vielfach wird die Wirkung dieser Musik als „maschinell" bezeichnet. Dies ist aber nicht auf die Technik der elektronischen Klangerzeugung zurückzuführen, denn die jahrhundertealte Pfeifenorgel ist eine viel umfangreichere „Maschine" und nicht weniger starr als das elektronische Klangmaterial. Das Empfinden des Maschinellen rührt vielmehr von der großen Präzision und der Kompositionsweise auf diesem neuen Gebiet her. Es ist die mangelnde Kenntnis von den Schwankungserscheinungen aller Elemente in der Musik, die eigentlich die emotionelle Wirkung in der Musik auslösen[1].

Eine weitere Beeinträchtigung jener Musikwiedergabe kommt, wie erwähnt, von den Typeneigenschaften des Lautsprechers her und der bisher einkanaligen Wiedergabe, die aber wohl in Zukunft sich des Stereo-Effekts bedienen wird.

Dieser Mangel hatte dazu geführt, daß aus dem Lautsprecher kommende Klangbilder als zu flächenhaft und zu flach empfunden wurden. P. Schaeffer ging daher als erster dazu über, mehrere Lautsprecher im Raum aufzustellen und die Musik streckenweise abwechselnd auf diese zu verteilen. Dies gab der Wiedergabe sofort eine viel lebhaftere Wirkung und so entstand eine neue Kategorie „Raum-Musik", die sogar auf die Instrumentalmusik befruchtend wirkte (Aufführungen mit mehreren Orchestern – Stockhausen, Berio, Boulez). Es bleibt abzuwarten, ob jenes neue Element der Laut-Lokalisierungen im Raum nicht bloß als Effekt sich verbraucht, sondern wirklich gestaltend für die musikalische Komposition sein kann.

---

[1] Vgl. F. Winckel, *Klangwelt unter der Lupe,* Berlin 1952.

Die Verfasser der Beiträge

Lukas Richter. Geboren 1923 in Bärenstein (Erzgebirge); studierte an der Humboldt-Universität Berlin Germanistik und Philosophie, Musikwissenschaft bei Walther Vetter, Ernst Hermann Meyer und Hans Heinz Dräger; 1952 Staatsexamen, 1957 Dr. phil. Berlin.

Günther Schmidt. Geboren 1927 in Ansbach; praktische Musikausbildung am Bayerischen Staatskonservatorium in Würzburg bei Karl Michael Leonhardt und Franz Xaver Lehner; studierte Musikwissenschaft an der Universität München bei Rudolf von Ficker; 1953 Dr. phil. München. Lebt heute in Nürnberg.

Heinrich Grimm. Geboren 1892 in Bad Kreuznach; studierte Rechts- und Staatswissenschaften und Geschichte an den Universitäten Berlin und München, hörte Musikwissenschaft bei Georg Schünemann. War in der Verwaltung als Regierungsrat und Landrat tätig; nachträglich 1941 Dr. phil. Gießen. Lebt jetzt in Scheßlitz/Oberfranken.

Adolf Layer. Geboren 1920 in Langerringen (Schwaben); studierte Germanistik und Geschichte an den Universitäten München und Innsbruck; 1947 Dr. phil. München. Seit 1948 Lehrtätigkeit in Dillingen/Donau.

Wolfgang Reich. Geboren 1927 in Breslau; studierte an der Universität Jena Musikerziehung bei Wilfried Friedrich und Bruno Flögel, Musikwissenschaft bei Heinrich Besseler. Seit 1958 in Jena Mitarbeiter der Deutschen Arbeitsgruppe des Répertoire international des sources musicales.

Werner Braun. Geboren 1926 in Sangerhausen (Thür.); studierte Musikerziehung bei Fritz Reuter und Musikwissenschaft bei Max Schneider an der Universität Halle; 1952 Dr. phil. Halle. Seit 1952 Assistent, seit 1957 Oberassistent am Musikwissenschaftlichen Institut der dortigen Universität, an der er sich 1958 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte.

Fritz Winckel. Geboren 1907 in Bregenz/Bodensee; studierte Elektroakustik an der Technischen Hochschule Berlin bei Erwin Meyer; Diplom-Ingenieur dort 1932. Forschungstätigkeit an der Rundfunkversuchsstelle der Hochschule für Musik Berlin; 1937 Regierungs-Baumeister, dann Industrie-Tätigkeit. 1950 Dr. Ing. Technische Universität Berlin, dort seit 1951 Privatdozent, seit 1957 apl. Prof. mit dem Lehrgebiet: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Musik und Sprache (Informationstheorie) in Verbindung mit einem Experimentalstudio.

Namen- und Sachregister des fünfzehnten Jahrgangs

(zusammengestellt von Karl-Werner Gümpel und Christoph Stroux, Freiburg i. Br.)

Aarburg, U. 20 ff.
Aaron, P. 156
Abert, H. 223
Abruptio 142
Abusio 138
Adam, A. Ch. 197
Adam von Fulda 17, 143 ff.
Adrast 217, 226
Ästhetik 89
Aesticampian s. Rhagius
Affektenlehre 126 ff., 139, 213, 277, 280
Agricola, A. 155
– R. 44
Ahle, J. G. 123
– J. R. 295, 306
Aichinger, G. 129
Ain frölich Wesen 59
Akzentlehre 91 ff., 98 f.
Albert, P. 297
– P. P. 53
Albrecht, H. 124
Aleander, H. 48
Allen, P. S. 49, 56
Alsted, J. H. 125
Altbiesser s. Pollio
Altdorf 106 f.
Alypios 224
Amerbach, B. 56 f.
Anaphora 135, 137
Anonymus II CS I 233, 244
Anonymus XI b CS III 248
Apel, W. 12
Aperbacchius, B. P. 51
Apfel, E. 14, 155, 232, 239, 247, 250
Apocope 142
Aposiopesis 140 f.
Arbusow, L. 135, 138
Archadelt, J. 268
Archytas von Tarent 210 f., 213
Aristides Quintilianus 216, 223 f.
Aristoteles 89, 210 ff., 214 f., 217, 219 ff., 228 f.
Aristoxenos 209 ff.
Arnt von Aich 65 f., 70 f., 143, 145 ff., 149 f.
Ars antiqua 233
Ars nova 232 f., 244, 247
Attaingnant, P. 59
Aubry, P. 20, 22
Augsburg 46 f., 53 ff.
Augustinus, Aur., 227 f.
Aulos 216, 218

Bach, J. A. 296
– J. Chr. 296
– J. Chph. 293, 295
– J. S. 29, 169, 172, 201 204, 279, 293
Bachmann, W. 38
Bamberg 251 ff.
Baron, E. G. 266
Barth, W. L. 191 ff.
Bartók, B. 198 ff.
Baumann, O. A. 59
Baxius, N. 138
Baxter, J. H. 21
Beck, J. B. 20, 22
Becker, O. 209 f.
Beethoven, L. van 194, 197, 315
Beheim, L. 255
Benary, P. 133, 198 ff.
Bendl, K. 194
Benediktiner 46 f.
Benndorf, K. 305
Bériot, Ch. Aug. de 197
Bernhard, Chph. 123
– J. A. 101
Bernhardt, Chph. 265
Besseler, H. 1 ff., 33, 40, 155, 157, 230 f., 233, 235, 237, 239, 244 ff.
Biber, W. 62
Bigelmair, A. 46 f., 53
Bild, V. 46 f., 48, 51, 53
Birke, J. 162 ff.
Bischoff, H. 276 f., 285
Bitonalität 201, 203
Blarer, G., Abt 259 f.
Bleyer, G. 296
Blondel de Nesle 20 ff.
Blume, F. 181, 185, 301
Boemus, J. 52
Boethius, A. M. T. S. 223, 227 ff.
Böcking, E. 43, 51, 53
Böhm, G. 162, 181, 183, 186
– Ph. 102
Böhme, E. W. 183 f.
Bock, G. 300
Bolte, E. 104
Borren, Ch. van den 11
Botzheim, J. v. 44, 47, 50 ff.
Brandes, H. 137
Braun, W. 291 ff.
Breiger, C. 104
Breitengraser, W. 267
Brennecke, W. 101 ff.
Brenz, J. 264
Boulez, P. 319, 322
Brombierstäudl, O. 107
Brumann, C. 45
Bryennios, M. 220
Buchmayer, R. 162 f.
Buchner, J. 45, 47, 52, 59, 260

Budé, G. 48
Bukofzer, M. F. 6, 24, 40, 230, 234, 236, 238 ff.
Bunting, H. 128
Burchardi, U. 251 ff.
Burmeister, A. 124
– G. 124
– J. 123 ff., 131 f., 134 ff., 151
Burtius, N. 15

Calvisius, S. 124 ff., 132, 153, 160, 305
Cantus firmus 60, 230 ff.
Cantus planus 231
Capella Sistina 2
Capricornus, S. 306
Carapetyan, A. 6, 89
Caspar von Aufsess 255
Catachresis 137 f.
Celeritas 132
Celle 103 f.
Celtes, C. 43 ff.
Censorinus 227
Cesari, G. 93
Chalcidius 227
Chanson 11 ff., 247
Chipre 245
Choler, J. 54, 56 f.
Choral, gregorianischer 231 ff., 244 ff.
Choralpassion 162 f., 167
Chromatik 159, 177, 205
Chrysander, F. 151
Ciconia, J. 14, 16
Circulatio 281
Clausel s. Klausel
Clemens non Papa 126, 152, 156
Clercx, S. 2
Climax 136
Cochlaeus, J. 254
Coclico, A. Petit 159
Cognatus, G. 56
Collimitius, G. 52
Commissura 132 f.
Compenius, E. 113
Complexio 136 f.
Conclusio 95, 97 f.
Conductus 20 ff., 30 ff.
Conrad, K. E. 197
Contrapunctus simplex 154, 158
Contratenor 248 f.
Cossius, G. 181
Crevel, M. van 159
Crüger, J. 124
Cuspian, J. 57

Dannemann, E. 248
Davey, H. 235 f.
Dedekind, F. 124
– H. 125, 132
Deklamation 157, 302
Deucerus 125
Dèzes, K. 8
Dezimenparallelen 136, 155
Didymos 221 f., 227
Dietrich, S. 37, 48, 50, 58, 260
Dikaiarchos 215
Diskant (Lagenstimme) 247 f.
Diskant, englischer 7, 233 ff., 238 ff., 249
Dittmer, L. 243
Döllinger, J. 55
Dolce, L. 89, 92
Dominantseptakkord 17
Doppelchörigkeit 303 f.
Dorffner, L. 265
Dotzauer, F. 191
Doxologie, kleine 305
Dransfeld 103, 107 f.
Dreistimmigkeit 5 f., 240
Dreßler, G. 127, 130 f., 133, 135, 151, 155
Drobisch, C. L. 197
Ducis, B. 267
Ducrot-Granderye, A. 21
Düring, I. 213
Dufay, G. 1 ff., 244, 247 f., 250
Dunstable, J. 15
Durchgang 132

Eck, J. 55, 255
Egenolff, Chr. 66, 147
Eggebrecht, H. H. 123 f., 130, 152
Ehmann, W. 146, 149
Eichmann, P. 125, 128
Einert, Chr. G. 190
Einschwingvorgang 118 f.
Einstein, A. 95, 258
Eisenach 291 ff.
Eitner, R. 47, 104 f., 125, 263 ff.
Elementarton 320, 322
Elias Salomonis 233
Ellenbog, N. 47, 53
Ellipsis 127
Emphasis 281
Emser, H. 253
Engel, H. 130
Epstein, P. 110, 180 ff., 186
Erbach, Chr. 129
Ercole II, Herzog von Ferrara 262
Eugen IV, Papst 3
Euklid 210, 221
Exordium 130 f.

Faber, B. 138
– G. 160
– H. 123, 125, 129
– Stapulensis, J. 48
Falsobordone 156, 237
Fasch, J. F. 189
Fauxbourdon 2, 4, 7, 10, 137 f., 152 f., 155, 157, 230 f.
Favonius Eulogius 227
Feldmann, F. 123 ff., 152 ff.
Ferand, E. T. 153 f.
Ferrara 262, 268
Fevin, A. de 267
Ficker, R. v. 1, 13, 230 ff., 238, 240, 244, 247, 249
Figurenlehre 123 ff., 131 ff., 281
Finaltöne 62, 64 f., 73 ff.
Fink, G. W. 190
Fischer, L. 105
Flasdieck, H. F. 239
Flor, Chr. 180 ff., 185 f.
Fock, G. 185
Folla, G. 261
Formanten 117, 313 f., 318 f.
Forster, G. 61, 65 f., 71 ff., 263 f., 274
Fox, Ch. W. 59, 155
Franck, M. 129, 297, 300, 303, 305
Franco von Köln 23
Franco, Magister 244
Frankfurt am Main 109 f.
Franz, E. 118
Freiburg i. Br. 54 ff.
Freundgen, J. 43
Freyse, C. 291, 295
Friedrich II., Kurfürst 269, 271 f.
Friesenegger, J. M. 55

Frobenius, W. 117
Früs, N. 113
Fuchs, A. 253, 255
– J. 253, 255
Fürstenau, A. B. 197
Fürstenberg (Mecklenburg) 124
Fuga 133 f., 155 f., 281
Fugger, A. 54, 56
– J. 54
Funcke, F. 181, 183 ff.
Furck, S. 103, 110

Gaffurius, F. 155
Galilei, V. 91
Galliculus, J. 125, 135
Gallus, J. 177
Gantzschovius 125
Gass, J. 53
Gastoldi, G. 106
Gastoué, A. 244 ff.
Gautier de Coinci 20 ff., 27, 30, 39
Gautier de Châtillon 24
Gebler, S. F. A. 194
Geering, A. 233, 236 ff.
Gehör 220 f., 224 ff., 307 ff.
Geiger, L. 41, 43, 48
Geiler von Kaisersberg 42
Gennrich, F. 20 ff., 30, 33, 39
Georg der Bärtige, Herzog 253, 256
Georgiades, Thr. G. 234 f., 239, 245
Geräusch 320, 322
Gerbel, N. 46, 50, 52
Gerber, R. 2, 9 f., 101 f., 105 f., 108 f.
Gérold, Th. 42
Gesangbuch 269 f.
Gesius, B. 129
Gigue 278, 281, 284
Gillert, K. 50
Giraldus Cambrensis 38
Glanner, C. 267
Glarean, H. 56, 125, 127 ff., 157
Goclenius, R. 133
Görner, J. G. 189
Göttingen 103 f.
Gombert, N. 156, 160, 267
Gombosi, O. 211, 216, 227
Gradatio 136
Grawe s. Nausea
Grefinger, W. 45, 59
Gregorius Mellicensium 47
Gresemund, Th. 42 f.
Grimm, H. 298, 300, 303, 305 f.
– H. 251 ff.
– S. 53
Gritscher, S. 266, 271
Gröninger, E. 21
Gudewill, K. 60 ff.
Günter, H. 260
Guido von Arezzo 50
Guilelmus Monachus 15
Gurlitt, W. 13, 45, 49, 123, 129, 153
Gymel 241 f.

Haberl, F. X. 2, 152, 232
Haberland, Chr. F. 190
Halévy, J. F. Fromental 197
Halleffekt 323
Hammerschmidt, A. 298 ff., 303 f., 306
Hanau 101 f., 111
Handschin, J. 24, 39 f., 209, 213 f., 216, 220 f., 227 f., 233, 249
Handschriften:
Apt 244 ff.
Augsburg 142a 146
BL 2 f., 5 ff., 14 ff.
CbB 237
CbC 235 ff., 243
Cambridge, Jesus College, Ms. 18 21, 30 ff.
F 21 f., 35 f.
Genf, UB, Cod. lat. 30a 238
– *Cod. lat. 38b* 236
Lüneburg, Mus. ant. pract. K. N. 201 162 ff.
Iv 245
Karlsruhe, Cod. St. Peter perg. 29a 238
London, BM, Add. 24199 243
Ma 21 f., 35 f.
Maigrauge, Cod. 4 238
Mod B 16
München, Staatsbibl., Cod. lat. 553 921 f., 35 f.
OH 240, 242 f.
O 3, 11 ff., 15 ff.
Oxford, Magdalen College, Ms. 267 236
St. Gallen 462 149
Tr 87 u. 92 3, 6, 8 f., 12 f., 15 ff.
W 1 21 ff., 30 ff., 39
Worcester frg. 85 u. 86 243
Hans, J. 54
Harmonik (als mathematische Disziplin) 209 ff., 218, 223 f.
– *(in der Komposition)* 13 ff., 249
Harmoniker 210 f., 216, 218, 223
Hartfelder, K. 48, 53, 57
Hartmann, A. 56
Hartmannus 129
Haßler, H. L. 106, 129
Hauptmann, M. 197
Haußmann, V. 106
Haydn, J. 194
Heck, L. 322
Heckmann, H. 305
Hefele, H. 266
Heidelberg 43 f., 258, 262, 264 ff.
Held, J. 183
Helm, Chr. 266
– F. 260, 266, 269
Helmbold, H. 293
Helmholtz, H. v. 322
Helt, G. 253
Hempel, G. 187 ff.
Henigk, M. 266
Herakleides Pontikos 213
Herbenus, M. 44
Herbst, J. A. 106, 110, 123, 131, 152, 161
Herkules II von Ferrara 268
Hermann, S. 53
Hermelink, S. 263 f., 267 ff.
Hesse, E. 254
Heyden, S. 126
Hilka, A. 21, 35
Hindemith, P. 198, 204
Hippasos 210
Hippias 209
Hörfläche 308
Hoffmann, Euch. 125, 127 f., 160
– J. 296
Hofhaimer, P. 45 f., 52, 54, 59, 267

Hofmiller, Th. 55
Hofweise 61
Holzpfeifen (Orgel) 114 f.
Homoioptoton 140 f.
Homoioteleuton 137, 140 f.
Horawitz, A. 48, 51 ff.
Horaz 47
Huber, B. 104
– K. 151
Huberinus, K. 264
Hüschen, H. 43 f., 228, 251 f., 254, 256
Hughes, Dom A. 33
Hummel, G. 44, 46
Husmann, H. 20 ff., 33 f., 230 f.
Hutten, U. v. 53, 252 f., 255
Hymnus, mehrstimmig 2 f., 9 f., 246 f.
Hypotyposis 139

Ilse, Cl. 103
Imitation 156, 159, 198 ff.
Imitazione della natura 89 f.
– *della parole* 89 ff.
Ingerslev, F. 117
Initialtöne 62 ff.
Interpunktionsformeln 166 ff.
Intervallformel 74 ff., 87
Isaac, H. 37, 53, 260, 267
Italien 1 ff., 89 ff., 107 f., 261 f.

Jachet de Mantua 268
Jacobi, M. 181
Jacobus Leodiensis 248
Jaedicke, H. G. 312
Jakoby, R. 131
Jammers, E. 22, 33, 39
Jan de Ferrara 268
Janowka, Th. B. 123
Jauernig, R. 52
Jeep, J. 101 ff.
– W. 103, 106, 110
Jeppesen, K. 86, 90
Jobst vom Brandt 267
Johann Casimir, Herzog von Coburg 297
Johann von Botzheim 43 f., 47
– von Dalberg, Bischof 44
Johannes XXII, Papst 232
Johannes de Limburgia 2
– de Muris 154
Josquin Desprez 125 ff., 129, 152 f., 155, 157, 267
Junghans, W. 180 f., 185

Kadenz 91, 96 f., 131, 142, 153, 155 ff., 160
Kahl, W. 151, 154
Kalliwoda, J. W. 197
Kanon 199 ff.
Kanoniker 224, 227
Kantilenensatz 13, 15, 248 ff.
Kapellauszug 302 f.
Kartäuser 57 f.
Katabasis 282, 287 f.
Keim, K. Th. 55
Keinspeck, M. 254
Kerle, J. de 153
Kernweise 60
Keuflinger, P. 47
Kilian, H. 264, 266 ff., 271, 274
Kirchenton 62, 86, 124, 159
Kircher, A. 123, 126, 134
Klangfarbe 313 f., 318 ff.
Klangspektren 116 ff., 320, 322
Klangstruktur 314
Klangträger 235, 238 f., 244
Klausel 129, 131, 134, 155, 157, 160, 235 f., 305 f.
Klauwell, O. 276, 279
Kleber, L. 58
Kleoneides 222
Klitsch, J. 49
Klopegk, W. 265
Knoblouch, J. 50
Knod, G. 43, 50 ff.
Koch, Q. J. M. 292
Koenig, V. F. 21, 25, 27
Köhler, G. H. 190, 192
Königslöw, A. v. 13, 248
Kompositionslehre 123 ff.
Konstanz 47 f., 50, 52, 260
Kontrapunkt 129, 154, 158, 198 ff.
Kontrast 289
Kornmüller, U. 47
Koswick, M. 254
Kotter, J. 45, 56
Kotterba, K. 58
Krad, S. 265
Krafft, Z. 104
Krausch, J. Chr. 190
Krebs, F. 49
Kreutzer, R. 191
Kriessmann, A. 260
Kriesstein, M. 263
Kuhnau, J. 276 ff.
Kunstgeiger 187 ff.
Kurze, B. 275

Labitzky, J. 197
Laey, R. E. 316
Laloy, L. 211, 219
Lang, M., Kardinal-Fürsterzbischof 263
Lange, H. G. 126
– J. 256
Långfors, A. 25
Lanner, J. 194
Lassus, R. de 125 ff., 129, 136, 138, 140, 151 ff., 297
Laumann, J. 113
Lausberg, H. 135 f., 141
Lautensack, P. 255
Lautsprecher 319, 324
Laux, K. 162
Layer, A. 258 ff.
Lechner, L. 126
Leichtentritt, H. 300 f.
Leipzig 251 ff., 256
Leisring, V. 129
Leitschuh, F. F. 252
Lenzinger, G. 45
Levi, A. 93
Licentia 127
Lied, mehrstimmiges 60 ff., 143 ff., 268
Liedmotette 15 ff.
Lienhard von Egloffstein 253
Lier, H. A. 43, 46, 53 f.
Lindpaintner, P. J. v. 197
Linnemann, G. 104
Listenius, N. 123, 125
Loewenfeld, H. 58
Lohmann, J. 209
Lopitzsch, J. R. 194 f.
Lorenzen, H. 300
Lortzing, A. 197
Lossius, L. 139
Lottermoser, W. 113 ff.
Lotther, M. 251
Lowinsky, E. E. 153, 160

Ludwig, F. 1, 30
Lüneburg 124, 162, 179 ff.
Lütgendorff, W. L. v. 266
Lupi, J. 267
Lupus s. Lupi
Luscinius, O. 41 ff.
Luther, M. 53, 167 f., 170, 253, 256, 302
– W. M. 130, 133, 135, 151

Macrobius 227
Madrigal 89 ff., 159
Magnificat 142
Mahrenholz, Chr. 176, 305
Mahu, St. 267
Maier, J. J. 144
Mallgrate, J. de 262, 266, 268, 270
Mannyng, R. 239
Manubrium 141
Marchettus de Padua 235
Marenzio, L. 95 ff., 98 ff., 129
Marquard, P. 210, 219 f., 222, 224
Mathematik 209, 212 f., 220 f., 224
Matteo da Perugia 12
Matthäi, A. 191
Mattheson, J. 129, 142
Matthias, F. X. 49, 58
Maurer, G. A. I. 189 ff.
Mayr, H. 56
Medici, L. 107
Mehrstimmigkeit 231
Meier, B. 151 ff.
Meiland 126, 129
Melanchthon, Ph. 53
Melk 47
Merian, W. 45, 59
Merker, P. 46
Mettenleiter, D. 273
Meyer, B. 210
Mi contra Fa 139 f., 274
Michael, J. 124
Michalitschke, A. M. 23
Micyllus, J. 274
Miltitz, C. B. v. 195
Mimesis 135
Minturno, A. 89, 92 f.
Modulation 159
Modus (Rhythmus) 22 f., 34
– *(Tonart)* 60 ff., 125 ff.
Mohnike, G. 53
Moser, H. J. 29, 41, 45, 50, 58 f., 61 f., 101, 143 f., 146, 300 f.
Motette 3 ff., 14 ff., 129, 138, 141, 153 ff., 267, 293 ff., 305
Mouton, J. 152, 267
Mozart, W. A. 194, 197
Müller-Blattau, J. 62, 72
München 259, 261
Musica enchiriadis 231, 233, 238
Musica poetica 123 ff.
– *reservata* 128

Nachhall 323
Nachtgall s. Luscinius
Naumann, G. Eus. 189
Nausea, F. 57, 253, 256
Nedden, O. zur 45, 48
Nef, K. 46
Nesenus, J. 105
Neuburg (Donau) 258 ff.
Niccolo III von Este 3
Nicolaus von Donauwörth 58
Niemeyer, A. 104
Niemöller, K. W. 41 ff.
Nikomachos 91, 210, 222 f., 228
Noëma 138, 287
Nowak, L. 61 f., 70, 86
Nucius, J. 123 ff.
Nürnberg 106 f., 109 f., 266
Nurmela, T. 21

Obrecht, J. 59, 155, 157, 160
Ochsenkhun, J. 266
– S. 263 f., 266 ff., 273 f.
Odenkomposition, humanistische 45
Oedenhofer, Th. 47
Oktave 310
Orff, C. 322
Organum 231, 233, 238
Orgel 49, 54 f., 108, 113 ff., 261
Ornitoparch, A. 254
Orth, J. Ph. 102
Osiander, A. 264, 274
Osthoff, H. 37, 144
Othmayr, C. 267 f.
Ott, J. 66
Ottheinrich, Pfalzgraf 258 ff.
Otto Truchseß v. Waldburg, Fürstbischof 274
Oyart, H. 45

Padua 51
Päsler, K. 285
Pässler, K. 58
Pape, H. 177
Paragoge 141 f.
Parallelorganum 231, 235
Paris 48
Parrhesia 139 f., 281
Parthopeia 139
Passion 162 ff.
Pathopoiia 139, 282
Pausa 134, 141, 287
Peschin, G. 263 f., 267 ff., 271 ff.
Petzsch, Chph. 143 ff.
Peypus, F. 256
Pfaffe, J. M. 190
Pfenniger, J. 298
Pfinzing, M. 255
Philipp, Pfalzgraf 260
Philipp de Grève 39
Philolaos von Kroton 210
Philomathes, W. 134
Pietzsch, G. 42, 44 f., 47
Pirro, A. 41, 48
Pix, H. 266, 271
Platon 210 ff., 217, 229
Pollio, S. 44, 50
Porphyrios 213, 217, 221, 223 f., 226 f.
Porsche, C. W. A. 191 f.
Power, L. 240
Praetorius, Chr. 160
– F. E. 180
– H. 301
– M. 114, 125, 129, 133, 151, 154, 301, 303, 305 f.
Prasberg, B. 254
Prechtl, V. 262
Printz, W. C. 131
Procurans odium (Conductus) 21, 35 ff.
Programmusik 276
Prolationotierung 3, 9, 11 f., 14
Proportio tripla 305
Psalmi poenitentiales 156
Pseudo-Neidhart 30
Ptolemaios, K. 209 ff.
Purgator criminum (Conductus) 21, 30 ff.
Pythagoras 209

Quartenorganum 231
Queißer, C. T. 193 f., 196 f.
Querstand 158 ff., 200, 204 f.
Quintenparallelen 153 f.

Rab, C. 266
– N. 260 f., 266
Ramos de Pareja, B. 241
Ratsmusik 187 ff.
Raugel, F. 49
Raumempfinden 323
Reaney, G. 3, 245
Redictae 154, 158
Redundantia 127
Reese, G. 41
Reformation 53, 254 f., 269, 274
Reich, W. 276 ff.
Reichert, G. 86
Reinhardt, C. 298
– C. Ph. 61, 70, 274
Reisch, G. 57
Reiß, J. G. 190
Reitzenstein, A. v. 275
Rem, B. 54
Repetitio 135, 137
Rest, J. 55 ff.
Reuchlin, J. 43, 47, 49
Reusner, N. 127, 136, 140
Rezitativ 166 ff.
Rhagius, J. 252 f.
Rhau, G. 66, 125, 254
Rhegius, U. 55
Rhenanus, B. 51
Rhetorik, musikalische s. auch Figurenlehre 123 ff., 127, 129 ff., 281 ff.
Rhythmus 89 ff.
Richter, D. 102
– L. 209 ff.
Riegel, F. 300
Riemann, H. 13, 38, 234
Riemer, O. 300
Rist, J. 177 f.
Ritter, A. G. 58
– G. 43, 56
Ritterhusius, C. 105 f.
Rode, P. 191
Rokseth, Y. 42, 52, 58 f.
Rollberg, F. 291, 295, 297
Rom 1 ff.
Rore, C. de 153, 158
Rosenberg, H. 144, 149
Rosenmüller, J. 306
Rotermund, H. W. 41
Roth, F. 55
– W. E. 296
Rott, H. 259, 262, 271, 274
Rudolfinger, J. 50
Ruhnke, M. 123 f., 126 f., 135, 137, 141, 151, 160, 181, 185

Sala, O. 314, 322
Salmen, W. 38
Sandberger, A. 53 f., 152
Saubert, J. d. Ä. 105 f.
Saxe, R. K. 316
Scernicovius, S. 105
Schaal, R. 54
Schachinger, H., s. Schechinger
Schadaeus, A. 297
Schäfke, R. 215 ff., 219, 222 f., 226
Schalldruck 116
Schaumkelle, J. 181, 183
Schechinger, H. 45, 261
Scheidt, S. 130, 297
Schein, J. H. 301, 306
Scheinhardt, Chr. St. 189
Schenk, G., Fürstbischof 251 f., 254, 256
Schentzer, J. 45, 49
Schering, A. 187 ff., 191, 276
Schiedermair, L. 260
Schilling, G. 190
Schlesinger, K. 211, 218
Schleusinger, E. 255
Schlick, A. 266
– W. 266, 271
Schmidt, Ch. 41, 43 f., 46 ff., 51 f.
– Chph. 296, 303
– G. 230 ff.
– J. A. 296
Schmitz, A. 123 f., 131, 134, 137 f., 140 ff., 158, 276
Schneider, A. 266, 271
– Marius 29, 38
– Max 298
– Th. 113, 117
Schoeberlein, L. 300
Schöffer, P. 144
Schönberg, A. 198
Schönberger, L. 214, 218, 222, 224 ff.
Schöner, J. 255
Schoensleder, W. 124, 130
Schott, J. 57
Schottenloher, K. 56, 252, 255 f., 264
Schrade, L. 23 f., 46, 89, 228
Schreiber, H. 54 f.
Schröder, A. 42, 46 ff., 51, 53, 55, 58
– O. 291
Schuchardt, Th. 291 ff.
Schütz, H. 295, 298 f., 301, 303 ff.
Schulordnung 265, 273
Schumann, O. 21 f., 35
– R. 193
Schwarzenberg, J. v. 252
– P. v. 254 f.
Sedlmair, S. 266
Seiffert, M. 180, 282
Seld, Chr. 56
Selich, D. 302, 304 ff.
Selle, Th. 162, 167
Selner, J. 265
Seneca 102
Senfl, L. 53, 71 ff., 125, 127, 129, 259 f., 267 f.
Senft, E. 255
Senn, W. 261, 263, 266
Sequenz 8 ff.
Serauky, W. 277
Sermisy, Cl. 267
Shedlock, J. S. 276 ff.
Sicher, F. 146
Sinfonia 178 f.
Sinuston 310, 320
Smallman, B. 162
Soarius, C. 136
Sölner s. Selner
Sonate 276 ff.
Sortisatio 129
Spangenberg, J. 125
Spanke, H. 20, 39
Speyer 43
Spiegel, J. 52, 54
Spitta, Ph. 276
Sporer, Th. 50
Stadtpfeifer 187 ff.
Stainer, C. 11
Stammler, W. 58
Stare, I. 124
Stauber, A. 54
Steigerung 93 ff.
Stein, F. 258, 261, 263 f., 267, 271, 274 f.

Stereophonie 319 f.
Stevens, S. S. 313
Stilnachahmung 152 ff.
Stimmkreuzung 241, 246
Stockhamer, Chph. 262
– N. 262 f.
Stoltzer, Th. 157, 267, 272
Stomius, J. 135
Straßburg 42 f., 49 ff.
Strauß, J. 194
Strawinsky, I. 198
Strobel, G. Th. 41 f., 48, 52, 54 f.
Stromrhythmus 18
Strozzi, G. B. 92, 95
Stumpf, C. 310
Supplementum 141
Susanne, Pfalzgräfin 262, 267, 271
Susenbrot, J. 136, 138 f.
Symblema 132
Syncopatio 134
Syring, J. 104

Tabulaturbuch 264, 267 f.
Takt 143 ff.
Taylor, R. J. 30, 38
Teiltöne 320
Telemann, G. Ph. 189
Tempusnotierung 4, 9, 11, 14
Tenor (Lagenstimme) 60 ff., 143 ff., 232, 234, 238, 240 ff., 244 ff.
Tenormotette 5
Textlegung 146
Thema 133, 135
Theodoros v. Kyrene 210
Theon von Smyrna 210, 217, 223, 226
Theophrast 212 f.
Thienhaus, E. 115, 118
Thuringus, J. 123 ff.
Tigrini, O. 153, 156
Tinctoris, J. 132, 250
Tirata 281
Tischler, H. 40
Tmesis 287
Tonalität 13 ff., 203
Tonart 15, 60 ff., 126 ff., 159, 200 ff., 216, 284
Tondauer 315 ff., 322
Tonfarbe 310
Tonhöhe 213, 218 f., 308 ff., 322
Trautonium 314, 322
Tremolo 315
Trendelenburg, F. 118
Trienter Kodizes s. Handschriften
Tripla s. Proportio tripla
Tritonius, P. 45, 47
Tritonus 205, *s. auch Mi contra Fa*
Trouvère 20 ff.
Trowell, B. 242
Tunstede, S. 233 ff., 245, 248
Turbae 172 ff.

Uhde, J. 199 f., 203
Ulm 52, 101, 109
Umkehrung 205
Unger, A. 293, 301
– H. H. 123, 135, 141, 306
Universität 43 ff., 106 f., 251 ff.
Ursprung, O. 153, 232, 274

Valentin, C. 108, 110
Veith, F. A. 47, 54
Venedig 3
Verdelot, Ph. 267
Versakzent 146 ff.
Viadana, L. G. 134
Vibrato 315
Victorinus, M. 213
Virdung, S. 46, 57
Vitruvius 227
Vogel, H. 266
Vogeleis, M. 42, 49, 58
Voigt, J. 5
Volckmar, J. 254
Volkslied 61 f., 72 f.
Voll, J. 261
Vorgriff 144 ff.
Vorhalt 156, 158, 160
Vulpius, M. 125, 129, 181 f.

Wach, K. G. W. 191
Waerden, L. van der 209 f., 213, 217, 224
Wagner, P. 18, 61
Walchner, K. 44, 51 f.
Wallieser, Chr. Th. 129
Wallner, B. A. 44, 46, 265, 273 f.
Walter, J. 66, 71, 129, 167, 172, 176 f.
Walther, J. G. 123 ff., 133, 136, 138 ff.
Weber, C. M. v. 197
Weigand von Redwitz, Fürstbischof 252, 255 f.
Weikersheim 108 ff.
Weißensee, F. 125, 129
Welter, F. 162 ff., 175, 181, 184 f.
Wentzel, G. 292
Werler, V. 252 f., 256
Werner, A. 293 f., 301
Wessely, O. 45
Westrup, J. A. 38
Wetzel, J. C. 291
Widmann, E. 109
Wiederholungsfiguren 135, 137
Wien 44 ff.
Wiener, S. 265
Wilhelm von Honstein, Bischof 46
Willaert, A. 158, 267 f.
Willms, W. 115
Wimpfeling, J. 42 ff., 49
Winckel, F. 307 ff.
Winnington-Ingram, R. P. 216, 227
Winter, P. 258, 271
Wiora, W. 38, 62
Wittmann, K. F. 197
Wizlav von Rügen 30, 38
Wörsching, J. 113
Wollick, N. 48, 254
Wort-Ton-Verhältnis 89 ff., 126

Yphofer, A. 51 f., 57

Zacconi, L. 151
Zahlensymbolik 131, 135, 223
Zahlenverhältnisse 209 f., 212 ff., 217, 227
Zahn, J. 176, 181, 294
Zange, N. 125, 129
Zarlino, G. 91, 125, 131 151, 153, 160, 305
Zasius, U. 54, 56
Zeilenformel 70, 72 ff., 86 f.
Zeilenschlüsse 145 ff.
Zenck, H. 4, 37, 48, 50, 158
Zenger, G. 273
Ziebler, K. 181
Zigeuner-Moll 203
Zilte, M. 267
Zirler, St. 267 f., 274
Zoepfl, F. 47, 53
Zwingli, H. 55

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILIBALD GURLITT

FÜNFZEHNTER JAHRGANG 1958

1/2

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung
herausgegeben von
WILIBALD GURLITT
in Verbindung mit
HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ
UND LEO SCHRADE
Schriftleiter
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

XV. Jahrgang Heft 1/2 1958

Heinrich Besseler (Jena), Dufay in Rom 1

Ursula Aarburg (Frankfurt/Main), Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik 20

Klaus Wolfgang Niemöller (Köln), Othmar Luscinius, Musiker und Humanist 41

Kurt Gudewill (Kiel), Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores 60

Walther Dürr (Bologna), Zum Verhältnis von Wort und Ton im Rhythmus des Cinquecento-Madrigals 89

Wilfried Brennecke (Kassel), Die Leichenpredigt auf Johann Jeep. Neues zur Biographie 101

Werner Lottermoser (Braunschweig), Akustische Untersuchungen an der Compenius-Orgel im Schlosse Frederiksborg bei Kopenhagen 113

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Heidelberg, von der Tannstraße 47 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21 – Prof. Dr. Leo Schrade, Basel (Schweiz), Universität – Privatdozent Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen, Membacher Weg 2 – Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an die Schriftleitung, Freiburg i. Br., Universität, Raum 406.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7.50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen/Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten. Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten. Druck H. Laupp jr Tübingen. – Copyright by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

UNIVERSITY OF LONDON
- 8 SEP 1958
LIBRARY
SAL
WITHDRAWN

B 14 SEP 1959